الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 375
السنة الثانية والثلاثون

تموز 2002 ربيع الثاني – 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

تشفير العقل ...
وترميز الذات مرة أخرى

د. وليد مشوِّح

تذهب السياسة الأمريكية العاتية بعيداً في عدوانها على حرية الشعوب، ولم يتوقف هذا العدوان عند استعمال آخر ما أنتجه العلم في مجالات السلاح التدميري، والإعلام في مجالات الفعل التبريري؛ وإنما تعداه إلى إنتاج أسلحة أشد فتكاً وإيذاءً لإنسانية الإنسان الخارج على حدود التفكير الأمريكي ومن يدور في فلكه؛ والأسلحة التي عنيناها –هنا– تتمثل في ابتداع وسائل وطرائق وتقنيات جديدة تطال العقل وتعمل على إلغاء الذاكرة القومية للشعوب، ومحو خصوصيات الأمم، مصادرة تراثها وتفكيك تاريخها وبعثرة مخزوناتها الفكرية، وإعادة صياغة تواريخها بما يتلاءم وسياسة سيطرة القطب الواحد على التاريخ والجغرافيا وأنماط التفكير.

لقد أضحى التوجه نحو العلم ديدناً لدى التفكير السياسي الأمريكي الذي يبرمجه ويوجهه اللوبي الأمريكي المسيطر على مسيرة التعامل السياسي الأمريكي مع قضايا العالم بوصفه القطب الأقوى الواحد الذي ما برح يعمل على بسط هيمنته على الكون بموجوداته كلها.

وتحقق النجاح بالانتصارات الباهرة والمذهلة التي حققها العلماء في اختراعاتهم واكتشافاتهم التي صبّت كلها في مصلحة (القوة الأمريكية).

وكان على رأس هذه الانتصارات اكتشاف العلماء خارطة (الجين) البشري ومن ثم التحكم

بحراك الحمض النووي D. N. A مما يتيح إعادة تصنيع الذات البشرية، ورسم العقل البشري من جديد.

وكيلا يظن البعض أننا نبالغ في تصوراتنا ونخرجها عن حدود اللا معقول؛ لا بد من أن نتوقف عند الصرخة التحذيرية التي أطلقها فوكوياما صاحب نظرية "نهاية التاريخ" والذي قال فيها: إن التقنية البيلوجية تهدد طبيعة البشر، وجاء في أطروحته هذه قوله: "إذا كان شكل العقل والجسم البشريين يتحدد بباقة من الجينات، كما يبدو من النتائج الأولية يفك شيفرة "الجينوم البشري"؛ فإن علماء التقنية الحيوية سيتمكنون ذات يوم من تغيير العقل والجسم على حد سواء، وربما سيصلون إلى حد تغيير الطبيعة البشرية في غمار سعيهم لـ "تهذيب" الجسم البشري.

ويرى الباحث والمفكر الشهير فرانسيس فوكوياما؛ أن هذا الاحتمال وارد، ويجب أن يكون باعثاً على القلق بالنسبة لشريحة كبيرة من الناس، لأن السؤال المحوري التاريخي المتعلق بطبيعة المجتمع الذي يلبي احتياجات البشر بأفضل صورة؛ لا يستقر إلا إذا بقيت الطبيعة البشرية على ما هي عليه بكل محاسنها وعيوبها ونواقصها.

ويعتقد فوكوياما؛ أن الخطر أعظم مما نتوقع، لأن العلماء، وخبراء أخلاقيات علم الأحياء لا يمكن ائتمانهم –من وجهة نظره– على إطلاق صافرة الإنذار عند تجاوز الخطوط الحمراء. ويجادل فوكوياما؛ بأن اهتمام العلماء ينصبُّ (في) قهر الطبيعة، في حين أن خبراء الأخلاق أصبحوا مجرد أشخاص سفسطائيين يبررون كل ما يريد المجتمع العلمي القيام به.

وإذا كانت تصورات فوكوياما ليست أكاديمية تماماً؛ فإن صوته يكتسب طابعاً رسمياً لكونه عضواً في مجلس تداول (قضايا أخلاق علم الأحياء في البيت الأبيض).

ويعتقد فوكوياما أن الهندسة الوراثية للعرق البشري؛ بمعنى إدخال تغييرات دائمة على الجينات في (النطاف والبويضات)، ستشكل أكبر خطر مباشر على الطبيعة البشرية... ويشير –أيضاً– إلى أن العقاقير التي تغيّر الحالة المزاجية؛ قد تؤدي إلى تغيير المجتمع بأكمله، إذا ما تمَّ تعاطيها على نطاق واسع.

ويتساءل فوكوياما في كتابه (مستقبل ما بعد الإنسانية): ما إذا كان نابليون أو قيصر سيشعران بالحاجة لفتح أوربا لو أتيح لكل منهما ابتلاع حبّة (بروزاك) بين الفينة والأخرى؟!...

ويحذّر فوكوياما من أن العلم في غمار محاولته العبث بالجينوم البشري لتعزيز الذكاء أو الجسم البشري؛ ربما يجعلنا (نخسر إنسانيتنا).

ويخطط البروفيسور فوكوياما لتكريس السنوات القليلة المقبلة لدراسة كيفية تنظيم التقنية الحيوية، خصوصاً وأنه يعتبر أن إشراف إدارة الغذاء العالمي والدواء ومعاهد الصحة الوطنية غير كاف لكبح جماح بعض النزعات المتطرفة الرامية إلى تفجير إمكانيات هذا العالم إلى أبعد حدٍّ من دون النظر

إلى العواقب (الانترنيت بتاريخ 2002/4/6–النشرة الثقافية (15) بتاريخ: 2002/4/22).

فالقراءة المتأنية أيضاً للتحركات العسكرية الأمريكية، وفي ظلها حركة النازية الصهيونية وانتشاراتها السرية في العالم النامي، وكذلك التأمل في التصريحات التي يطلقها الساسة الأمريكيون على مختلف درجاتهم ومسؤولياتهم حول الخطط المستقبلية لتوجهات السياسة الأمريكية لخلق عالم جديد تتحكم بعلائقه وخصوصياته وحيواته آلةٌ مصنّعة في غاية التعقيد لا يدرك كنهها إلا أولئك القابعون في المختبرات الحيوية في أروقة البيت الأبيض وأقبية البنتاغون؛ تلك القراءة وهذاك التأمل سيقود العقل المتيقظ إلى جزيرة الحقيقة إذا سلك طريق المنطق العلمي ومقدرة العقل على ابتداع طرائق جديدة لقهر إرادة الأمم وتغيير مسارات حيوات الشعوب.

إن فتح الحدود أمام طوفان الصلف والجشع الأمريكيين، وإلغاء محدودية تواريخ الفعل الأمريكي، وتطويع المصطلح الإنساني وتهجينه ومن ثم تدجينه ووضعه بتصرف المصلحة الأمريكية؛ يترك الباب مفتوحاً أمام الغائيات مهما كانت الوسائل قذرة.

فـ (محاربة الإرهاب، وعدم المساس بالحرية والديمقراطية والمدنية في أمريكا، ومكافحة التطرف الديني، ورسم آفاق أمريكية للسلام البشري، وأسرنة العالم) كلها مصطلحات استمدت معانيها من مصالح أمريكا وشركائها ومدلليها؛ سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وهي –إذا ما تحققت– توصل المجد الأمريكي إلى النهايات.

وهذه المصطلحات تحتاج بالطبع إلى فعل إبداعي يقوم على العلم، وتكون طليعته آلة التدمير، بينما تقوم تسوياته على تهجين العقل وتدجينه وإدخاله عنوة في بيت الطاعة العمياء لأمريكا وأصحابها.

وربما عنَّ على بال أحدنا التساؤل القائل: ... وكيف يبدأ التشفير والترميز، وبمن..؟...

ولأن التساؤل يحمل مشروعيته بذاته، فلا بدَّ من إضاءة على الواقع قبل أحداث الحادي عشر من أيلول، فقد نجحت مختبرات العلوم الحيوية في إنتاج نماذج من مستحضرات ما وسموه بـ /علم الأخلاق ومنطق الحضارة/ وحيث وضعت هذه النماذج في خدمة مخططاتها المستقبلية المفتوحة على العالم النامي كله، لذا قامت مجموعات بشخوص مهيئين كبدائل احتياطية، أطلقت عليهم وسماً مصطلحياً عرفوا بـ/ المعارضة/، ولا بد لكل حراك سياسي من حراك ثقافي يقوم على أرضية فكرية مصنّعة أو مصطنعة سيان، وهذه الأرضية تمولها مؤسسات فكرية لها امتدادات تاريخية في عالم التشفير والترميز، إذ لا تمنح بركاتها إلا للذين نسوا تاريخهم، وتنكروا لأممهم، وانبتّوا عن جذورهم.. ونجحت العملية، وسطعت في سماوات العالم بخيمات تلمع تحت ضوء البنفسج وفوقه، وهم بدورهم سوّقوا بضاعتهم الفاتنة الأخّاذة فانبهر بها جيل، واصطدم بها جيل، وكانت الهوّة الأولى ومنها انبعثت نيران جهنم التي ألقت بشواظ من مصطلحات مستنسخة" السلفية، الأصولية، الرجوعية،

الانغلاقية و.. و.. الكثير من هذه التي أريد لها أن تكون أدوات رجم للعقائد أولاً والمعتقدات ثانياً والتاريخ ثالثاً والجغرافيا رابعاً وللحرية والحق والحقيقة مليوناً...

أما إذا أراد أولئك الغائيون التسرع في الوصول إلى قمة انتصاراتهم فلا بدَّ من البدء بتشفير عقول الساسة وترميز ذواتهم، خصوصاً أولئك الذين يشعرون بالامتنان للقوة الاستكبارية الاستعلائية العظمى، فهم مدينون لها بكراسيّهم في قصورهم، بتهيئة الظروف الغامضة لاعتلائهم سُدَدَ الحكم، وبالتالي مصادرة الجوهر الأساس الذي يقوم عليه توازن الشعوب، ونعني الحرية بكل توجهاتها وغائياتها بدءاً من حرية الفكر وانتهاءً بحرية ممارسة الديمقراطية.

هي ذي الطاقة القادمة بعنوانات مختلفة، قد تبدأ بالعولمة، وتمر بأنسنة التاريخ، وأسرنة الجغرافيا، وتنتهي بسلب الإرادة عبر تشفير العقل وترميز الذات الإنسانية...

❑❑❑

إشكالية

الزمن الروائي

د.صالح ولعة

حظي الزمان باهتمام الفلاسفة والمفكرين؛ لأنه يتضمن جملة من الثنائيات المتناقضة المتعلقة بالكون والحياة: كالوجود والعدم، والثبات والحركة، والحضور والغياب، والزوال والديمومة، والإيمان والكفر، والحياة والموت. والزمان هو الوجه الآخر للكون، وبوجود الإنسان في الكون بدأت الحياة البشرية مسيرة جريانها، وشرع الزمان بحركته الدائبة يمارس فعله في الوجود على كل المخلوقات، لأنه كالموت حق على كل حي، وهو يعمل في كل الوجود، "وهو ينخر كالسوسة في باطن كل كائن محدود"(1).

ينتقل الزمان بحركته اللامرئية بين ثلاثة أبعاد: الماضي هو ماكان موجوداً، ولم يعد له وجود وأصبح عدماً، والحاضر هو الماثل في الوجود والرابط الحقيقي بين القبل (الماضي) والبعد(المستقبل)، والمستقبل هو مالم يوجد بعد، وهو العدم الذي سيصبح وجوداً بعد تلاشي الحاضر، وتحوله إلى الماضي.

في هذه الدراسة، لسنا بصدد مناقشة مفهوم الزمن في الدراسات الفلكية والفلسفية والنفسية، ولكننا نعنى هنا بمفهوم الزمن الأدبي، ولاسيما الزمن الروائي، غير أن ذلك قد يتقاطع مع المفهوم الفلسفي أو النفسي، لما لهذين المفهومين من ارتباط وثيق بالمفهوم الأدبي، لذلك لا نعرض لهذين المفهومين الفلسفي والنفسي، إلا ما يتوافق فيهما مع المفهوم الأدبي ولاسيما الروائي.

أولاً ـ الزمن الفلسفي:

شغل التفكير في الزمان ذهن الإنسان منذ أقدم العصور، وربما كانت الأساطير القديمة من الشواهد التي تتعلق بمفهوم الزمان. مثل تصورات الإنسان آنذاك حول الخلق والموت والخلود، وقد عالج الفلاسفة مشكلة الزمن منذ قديم الزمان إلى يومنا هذا، إذ تطرق الكل إلى هذه الفكرة بشكل مباشر أو غير مباشر، ويعود السبب في ذلك إلى أن الإنسان في حقيقته كائن زماني، وأن الزمان جزء من وجوده وأفعاله.

**شغل التفكير في الزمان ذهن الإنسان منذ أقدم العصور، وربما كانت الأساطير القديمة من الشواهد التي تتعلق بمفهوم الزمان.*

وكما أشرنا من قبل، تسعى هذه الدراسة إلى تناول مفهوم الزمن الفلسفي من زاوية علاقته بالأدب حتى لا تغرق في متاهات فلسفية لا صلة لها. بموضوع بحثنا. وإذا ما عدنا إلى فلاسفة الإغريق، ندرك أن موقف أفلاطون من الأدب

ونقده يرتبط بالزمن من خلال نظرية المحاكاة؛ إذ ظل متردداً بين الفلسفة والفن، ولم يستطع أن يتخذ موقفاً نهائياً، يجد فيه الجانب الذي ينحاز إليه، بحيث يظل الباحث في أفكار أفلاطون حائراً على الدوام في تحديد رأيه الحقيقي منهما، فلا يدري إن كان الفن وسيلة لغاية هي الفلسفة، أم أن الفلسفة . بمعنى أعمق وسيلة لغاية الفن . بمدينة أفلاطون وليدة الخيال الفني، إلا أن الفن عنده منفصل عن الواقع العملي، وليس له غرض إلا إرضاء الخيال المحض.

يربط أفلاطون بين الأدب والإلهام، ومصدر الإلهام الإلهي، ولا يصدر الشاعر والناقد عن العقل بل عن الإلهام الإلهي، ولا يمكن للشاعر أن يبتكر دون أن يلهم، ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة، فإنه غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب.

يربط أفلاطون بين الأدب والإلهام. ومصدر الإلهام إلهي. ولا يصدر الشاعر والناقد عن العقل بل عن الإلهام الإلهي.

يحاول كل من الفيلسوف والأديب أن يحاكي الحقيقة الكامنة في عالم المثل بدرجات متفاوتة، فعندما يصور الفيلسوف الفضيلة، يؤكد على أنها إلهام تهتدي إليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به في عالم الأرواح، قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل في الجسم، ويشترط هنا أن تكون النفس أبعد ما تكون عن الوضاعة، و"إذا كانت النفس قائمة، فليس تعلمنا غير تذكر ما تعلمنا في الزمن الماضي [لأن أنفسنا في موضع ماقبل أن تصير في هذه الصورة الإنسية].... فالنسيان ذهاب المعرفة، والتعلم تذكر لما عرفته النفس قبل أن تصير إلى الجسد"(2).

ويتوسع أفلاطون في المحاكاة، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، وعنده أن الحقيقة . وهي موضوع العلم . ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل.

ويظل الفيلسوف والأديب عاجزين عن تحقيق هذه المحاكاة، أو تظل الحقائق الكامنة في عالم المثل أكمل من المحاكاة في اللحظة الزمنية الحاضرة، وإذا كان الفيلسوف أقدر من الأديب في الارتقاء إلى المعرفة بالتدرج، فإن ذلك لم يتم إلا بالانفلات من الواقع المادي واللحظة الحاضرة، ويرقد إلى الماضي، ويشترط فيمن يحاكي: "أن يمتلك قوة الذاكرة، وسرعة البديهة، ونفساً كبيرة، رقيقة، وكان محباً رفيقاً للحقيقة وللعدالة وللشجاعة والاعتدال"(3).

فالمحاكاة إذن انطلاق من لحظة الحاضر ومن أسر الواقع إلى الماضي عبر الذاكرة، لتذكر المعرفة الصافية الموجودة في عالم المثل، وهنا "ينشأ الترابط بين نواحي الزمان والذات في قرينتين: (1) ضمن الانسياب الزماني للحاضر الخداع أو المموه، و(2) ضمن العلاقات التي تشكل تركيب الذاكرة، والماضي المشخص للفرد"(4). وهنا تلتقي الفلسفة بالأدب في معالجتها لفكرة الزمان.

ويؤكد أرسطو علاقة الفلسفة بالأدب من خلال انشغالهما بقضايا الإنسان الكلية، والزمن هو محور هذه الحقائق، فهو . أرسطو . يعتبر المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع، والفنون تحاكي الطبيعة لتساعد على فهمها، ولتكمل التشوه الموجود فيها، ويحاكي الأديب أفعال الناس وأقوالهم بغرض التطهير والتنامي، وهنا تتأكد صلة الشعر بالحقيقة والواقع، وماله صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية، فيظهر الشعر في منزلة الفلسفة وفوق منزلة التاريخ.

وعلى ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة . التي من أخص خصائصها التجريد . وبين الأدب

الذي جوهره التصوير الجمالي، فظلت الصلة بين الأدب وبين الفلسفة قائمة. فقد كانت هذه الصلة وثيقة في القديم، ولكنها اشتدت أواصرها في القرن العشرين؛ فالفلسفة الحالية التي من أهم قضاياها ا لتمييز بين قيم الأشياء، وصلة الإنسان بها، لها في ميدانها المجرد نفس أهداف الأدب "فتتمثل في الأدب الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنساني في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة... وهذه الصلة الحقة بين الفلسفة والأدب وفنونه"(5). إذ يجد الفيلسوف في الأدب، وخاصة في الأدب الحديث، معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته، قد لا يجدها في العلوم الأخرى، وهنا نصل إلى أن مفهوم المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو ينطوي على بعد زمني يربط بين الأدب والفلسفة، حتى لو لم ينتبها إلى مفهومه بالمعنى المعاصر.

وقد أدرك القديس أوغسطين Augustin في نظريته الفلسفية . التي ارتكزت على الاختيار اللحظي momentay للزمن . أهمية الجمع بين الزمن والمقولات النفسية للذاكرة والتوقع، أو للماضي والمستقبل، فيرى "أن الذهن هو الذي يرتب العلاقات بين أقسام الزمان الثلاثة، ويوجد ثلاث وظائف: التوقع، والانتباه، والذاكرة. فالمستقبل الذي يتوقع يمر خلال الحاضر الذي هو انتباه إلى الماضي الذي يتذكر، وإذا كان لا وجود للماضي وللمستقبل على مستوى المعايشة الحقيقية، فإنهما موجودان في الذهن، التوقع للمستقبل والتذكر للماضي، ولا يمكننا أن ننكر أن الحاضر ليس له مدة أو امتداد، لأنه لا وجود له إلا في لحظة مروره ومع ذلك فإن انتباه الذهن يبقى، وبواسطته يمر ماهو موجود إلى الحالة التي يصبح فيها غير موجود"(6).

وعندما يرد أوغسطين آنات الزمان الثلاثة إلى أحوال النفس هي الذاكرة (الماضي)، والانتباه (الحاضر)، والتوقع (المستقبل)، فهو يدل على أن الزمان متصل بالنفس اتصالاً كاملاً، وبذلك يتميز الزمن بالسيولة، فهو ذاتي قائم بالنفس الإنسانية وحدها، ولذلك يتوزع الاهتمام بالزمن على الأزمنة الثلاثة، ولا يقتصر على الزمن الحاضر، وإن كان هذا الأخير يشكل المركز الذي يتقاطع فيه الماضي والمستقبل.

ويقترب هنا المفهوم الفلسفي للزمن عند أوغسطين من المفهوم الأدبي للزمن، وخاصة الزمن الروائي لرواية تيار الوعي، حيث يشكل التذكر فيها ملمحاً بارزاً، إذ يعد التذكر أحد المقومات السياقية الرئيسية في تشكيل رواية تيار الوعي.

وقد وجد هذا المفهوم الأوغسطيني للزمان اهتماماً كبيراً عند الكتاب المعاصرين، فلجأوا إلى تحطيم الخطية الزمنية التي كانت السمة البارزة في الرواية الكلاسيكية، وتوجهوا إلى تحطيم الجريان المنتظم للزمان وتكسيره، وانتقاله بين الماضي والحاضر والمستقبل بطريقة غير منتظمة، تعتمد أساساً على التصور النفسي للزمان.

وإذا انتقلنا إلى البحث عن مفهوم الزمان عند المسلمين، يتجلى لنا مفهومان أساسيان يرجع المفهوم الأول إلى الإغريق، وعلى وجه التحديد إلى أرسطو، الذي ربط الشعور بالزمان بالحركة، "فالجسم الذي في طباعه ميل مستدير، فإن حركاته من الحركات النفسانية دون الطبيعية، وإلا لكان بحركة واحدة... بل قد يكون ذلك في الإرادة، لتصور غرض ما يوجب اختلاف الهيئات، فقد بان أن حركته نفسية إرادة"(7). فليست الحركة هي النقلة من مكان إلى آخر، بل هي فكرة تصورية تخلعها النفس الإنسانية على الأشياء، ولا ترتبط الحركة بالمكان، وإنما ترتبط بالشعور والإدراك.

***يحاول كل من الفيلسوف والأديب أن يحاكي الحقيقة الكامنة في عالم المثل بدرجات متفاوتة.**

وقد ربط الاتجاه الثاني مفهوم الزمان بالعلة الأولى، ويظهر هذا واضحاً عند جماعة إخوان الصفا، فهم يرون أن الكلية سببت حركة الأفلاك، ووجودها يوجد دونها، ويقولون بانتهاء الزمان المتحرك والعالم المتزمن، إذا رجعت النفس إلى الأول وكفت عن الحركة، "ثم اعلم أنه سترجع النفس الكلية إلى عالمها الروحاني ومحلها النوراني، وحالتها الأولى التي كانت عليها قبل تعلقها بالجسم، كما قال تعالى: ﴿كما بدأنا أول خلق نعيده وعداً علينا إنا كنا فاعلين﴾، وسيخرب العالم الجسماني إذا فارقته النفس وسكن الفلك عن الدوران".(8).

وخلاصة رأي إخوان الصفا في الزمان أنهم يعتبرونه مبتدئاً مع العالم والحركة والكواكب، ويبقى هذا العالم المتزمن إلى أن تفارقه النفس الكلية وتعرض عنه، وتقبل نحو عالمها وتلحق بعلتها الأولى، وهكذا يفنى العالم والحركات والأزمان.

تظل الحقائق الكامنة في عالم المثل أكمل من المحاكاة في اللحظة الزمنية الحاضرة والفيلسوف أقدر من الأديب في الارتقاء إلى المعرفة.

ويعد أبو البركات البغدادي من أكبر الفلاسفة المسلمين اهتماماً بالجانب النفسي للزمن إذ يرى "أن الشعور بالزمان عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أو حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها"(9).

فالشعور بالزمن إذن متأصل في خبرتنا اليومية، بل في أعمق أعماقنا؛ لأن الزمن كما يبدو ذو فعالية أي بمثابة شعور قوي يترك دوماً أثره سلباً أو إيجاباً، خاصة عندما نحس بجريانه وتدفقه اللامنقطع من الماضي إلى المستقبل، مع عدم القدرة على توقيفه.

وفي العصر الحديث، ارتبط مفهوم الزمن بالإنسان في فلسفة كانط Kant ارتباطاً وثيقاً، وصل إلى حد الذوبان، وقد فرق كانط بين الزمن الميتافيزيقي وبين الزمن المتعالي، ومن هنا فرق بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، وأبعد مابين المحسوس والمعقول، وقيد العقل بما تقدمه الحواس، وأعتقد أن الفهم لا يمكن أن يصل إلا إلى الظواهر الخارجية، أما الشعور فهو الأداة المعرفية الحقة التي توصلنا إلى الشيء في ذاته، إذ أننا لا نصل إليه إلا كما يتبدى لنا، وهذا العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو العالم الحق، ولذا يصبح الذاتي . عند كانط . خالقاً للموضوعي.

ومن هذا التصور، يحدد كانط فكرة الزمان تحديداً ذاتياً، فالزمان لا واقع له خارج الذات "فالزمان ليس شيئاً موجوداً في ذاته، أو أنه داخل في تركيب الأشياء كتعيين موضوعي لها، والزمان ليس شيئاً آخر غير شكل الحس الباطني، أعني شكل عياننا لأنفسنا ولحالتنا الباطنية"(10). فالزمن . عند كانط . لا واقع له خارج الذات، وبالتالي فإنه . الزمان . إدراك أكثر نفسياً منه مكانياً، ونتيجة لذلك يمكن القول بوجود نوع من أفضلية الزمان على المكان.

وبدوره يربط مارتن هيدجر MARTIN HEDGER بين الزمان والوجود، ولا يفكر الإنسان في أحدهما دون أن يفكر في الآخر، ويفسر هيدجر الوجود على أساس الزمان، بمعنى أنه اعتبر الزمان هو الأفق المتعالي الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود. فالزمان، هذا الكائن السيال المنقضي دائماً، ماض لم يعد، ومستقبل لم يأتِ وحاضر لا يكون أبداً، وهذا التصور للزمن هو الذي جعل الفلسفة الوجودية تفسر مشكلة الزمن على أنها مشكلة المصير الإنساني؛ فالوجود ليس شيئاً آخر سوى الزمان، والحياة الإنسانية مأساة بطلها الزمن.

ويربط هيدجر الزمان بالكينونة، وأنه لا يمكن تأمل الإنسان إلا من خلال الزمان، كما أنه لا يمكن تأمل الزمان إلا من خلال الإنسان، والأدق أن يدرك الإنسان انطلاقاً من الزمان؛ لأن

الزمان هو سر الكائن الإنساني كله، "فإذا كان الكائن البشري موجوداً في الزمن بطريقة خاصة جداً، بحيث يمكن فك لغز ما هو الزمن انطلاقاً منه، يجب عندئذٍ أن يحدد هذا الكائن هنا، وفقاً للسمات الأساسية لكينونته".(11).

وقد وجدنا . من قبل . هذا الفهم الوجودي للزمان عند الشاعر الجاهلي، من خلال الوقفة الطللية، إذ وقف أمام الزمان خاشعاً مستسلماً، يحاول استعادة لحظة الفرح الهاربة دون جدوى، ويزداد الإحساس بفجيعة الزمن كلما اقترب الشاعر من الموت، مع إحساسه بسيولة الزمن مع عدم القدرة على توقيفه.

وقد استطاع بول ريكور PAUL RICOEUR أن يطور مشروعي كانط وهيدجر حول الخيال الإبداعي والزمانية، ويضفي عليهما بعداً اجتماعياً، فإذا كان كانط يمثل مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية وهيدجر يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمان معاً، فإن ريكور يمثل مرحلة التفكير بثالوث الوجود الزمان والسرد معاً. ويتفق ريكور مع هيدجر حول هوية الآنية، ويرى أن الهوية ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً، بل هي أصلاً ما يتحقق بالزمان أي هي هوية الدوام التي يحفظها الزمان من التبدد والتبعثر، وخلافاً للكثير من الفلاسفة، يعتقد ريكور بما يسميه بـ"الهوية السردية"، أي صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلا بالسرد، يقول: "لاريب أن إشكالية التماسك في البقاء في الزمان، أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية، توجد هناك في السرد. وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح... إذ يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية".(12).

وبهذا الصدد، تصبح الذات شبكة متقاطعة مع الآخرين، وليست نقطة البدء عند ريكور، هي الذات المطابقة، بل هي الآخر. وبما أن الهوية السردية ليست جوهراً قائماً بذاته بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان، من خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد وهنا يتحول الوجود من وجود للذات إلى وجود للآخرين، ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية، التي ينقلها تراث سردي حاضر.

وقد استغل كتاب الرواية نظرة الكثير من الفلاسفة للزمن أحسن استغلال في كتاباتهم وهكذا يغدو الزمن نقطة محورية لتحليل وجودي للإنسان، والمقولة الأساسية للوجود . الزمن كما يختبره الفرد ذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ، والأدب من وجهة النظر هذه كان دائماً وجودياً، لأنه لم يعالج سوى نواحي الزمن التي اعتبرت ذات مغزى في حياة الإنسانية، وهذا ما يفسر غلبة الجانب الأدبي على الجانب العلمي عند الكثير من الفلاسفة خاصة الوجوديين منهم.

المحاكاة انطلاق من لحظة الحاضر ومن أسر الواقع إلى الماضي عبر الذاكرة. لتذكر المعرفة الصافية الموجودة في عالم المثل.

ثانياً . الزمن النفسي:

يرى أصحاب هذا التيار أن العقل عاجز عن إدراك اللامتناهي وعن إدراك الزمن، ويغدو الحدس هو الطريق الوحيد لإدراك الحقيقة الكامنة خلف عالم الظواهر الخارجية، فالزمن ليس حقيقة موضوعية خارجية كما يتوهم الفلكيون والعلميون وفلاسفة العقل، بل هي ديمومة داخلية ذاتية.

وقد استأثرت الحياة النفسية باهتمام العديد من الفلاسفة والكتاب الذين اكتشفوا أن الحياة الواعية للإنسان ماهي إلا جزء ضئيل من حياته، وقد كان لعلم النفس . كما كان للفلاسفة، دور كبير في اكتشاف طبيعة النفس البشرية المعقدة،

يؤكد أرسطو علاقة الفلسفة بالأدب من خلال انشغالهما بقضايا الإنسان الكلية. والزمن هو محور هذه الحقائق.

والتي تعبر عن الحياة الداخلية التي يعد الزمان محورها. فالزمان نسيج حياتنا الداخلية التي تنساب فيه، كما ينساب الماء في مجرى النهر.

وقد استغل برغسون Henri Bergson معنى التحول في الزمن استغلالاً جيداً، ويظهر فضله في تعريفاته الدقيقة لمفهوم الزمن في حد ذاته، وصلته بمفهوم المكان، وفي تمييزه بين نوعين من الزمن: الزمن الرياضي العام القابل للقيس، والزمن الداخلي الذاتي، وهو تمييز يرى فيه الفكر الحديث تحديداً جيداً لعلاقة الإنسان بالزمن عامة، ويعرف الزمن عادة بالحركة، والحركة تقرن بالمكان، بحيث يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان.

يحلل برغسون فكرة الزمان على أساس ما يسميه بالديمومة، و"الديمومة ليست لحظة تحل مكان أخرى، فهي تتميز بالسيلان، وعدم التجزئة، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي والحاضر، ولا تطور ديمومة محددة بدقة، إن الديمومة هي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا السيلان للماضي يجعله ينتظم باستمرار. وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ماكان موجوداً من قبل".(13).

تشبه حياة الإنسان . عند برغسون . كرة الثلج التي كلما تدحرجت كبرت أكثر، ويعلن في كتابه "الفكر المتحرك La pensée et le mouvement". أن الذي نطلق عليه الحاضر يتكون في حقيقته من ماض مباشر ، أو بمعنى آخر كل إدراك يحوي أو يرتبط بالذاكرة والواقع إن ما نشاهده ليس إلا الماضي، أما الحاضر فهو مجرد عمليات غير مرئية تقودنا إلى الماضي، ومن ثم إلى المستقبل".(14).

فكل لحظة جديدة هي إضافة إلى كل التجارب الماضية التي تتكاثف فوق بعضها على شكل طبقات متراصة، الأمر الذي يوحي باستحالة تكرار اللحظة نفسها مرات أخرى. فلا يمكننا أن نحيا لحظة زمنية مرتين، فحياة الإنسان عند برغسون عبارة عن نهر يسيل باستمرار دون توقف ودون انقطاع، وهذا ما يسميه بالديمومة الخالصة التي يواصل فيها الماضي مسيرة متضخمة دون انقطاع بالحاضر المتجدد بدوره في كل لحظة.

وهنا يبرز دور الذاكرة باعتبارها السلاح الوحيد الذي يجعل للماضي امتداداً في الحاضر، "إن الذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر فيتعايشان معاً. إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معاً زمناً واحداً غير منقطع".(15).

وإذا كان جوهر الزمان عند برغسون هو السيلان الدائم وعدم الانقطاع، فإن ما جرى منه هو الماضي، أما الحاضر فهو اللحظة التي يجري فيها، وهذا الحاضر لا يحتل إلا لحظة واحدة سرعان ما يتحول إلى ماض، فحاضرنا سرعان ما يسقط في الماضي بمجرد أن نكف عن تركيز انتباهنا عليه، وهكذا يتحول الماضي إلى الحاضر الوحيد.

وقد ظهر أثر الفيلسوف برغسون واضحاً كواحد من العوامل التي أرست قواعد الاتجاه الروائي المعاصر والمعروف بتيار الوعي، وذلك بتركيزه بشكل خاص على الحياة النفسية التي تتوالى في الصورة المكانية للزمان، والتي تتضخم كلما تقدم الزمن، وذلك بإضافتها للحظات زمنية تضمها إليها، وهذا التركيز على الحياة الباطنية للإنسان هو الركيزة الأساسية التي أكد عليها الأدب وعلم النفس، وظهر ذلك جلياً في الرواية من خلال استخدام تيار الوعي لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية النفسية، التي اتجهت إلى

ارتياد منطقة الانتباه الذهني أو منطقة الوعي، بهدف الكشف عن الجانب النفسي للشخصية.

يقترب إذن مفهوم الزمن النفسي عند برغسون من المفهوم الأدبي، لأن كلاً منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فالمعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازاً كاملاً على الزمن النفسي البرغسوني، حيث يكون الزمن حينئذٍ معطى مباشراً من معطيات الوجدان، وبذلك يقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي.

وهكذا نجد أن الزمن النفسي يقترب بالديمومة، مثله مثل روايات تيار الوعي التي يعتمد بناؤها الزمني على الديمومة، كما هو الحال في أعمال "فرجينيا ولف Virginia Wolf"، و"مارسيل بروست Marcel Proust"، وعبد الرحمن منيف، خاصة في روايته "حين تركنا الجسر"، ولذلك تصبح الديمومة عاملاً مشتركاً في كلا الزمنين.

ويؤدي اعتماد روايات تيار الوعي على الذاكرة إلى تحطيم الجري المنتظم للزمن، وهذه سمة خاصة تميز روايات تيار الوعي، فيتحطم الترابط الزمني الذي اعتادت عليه الرواية الكلاسيكية. ويميل المبدع إلى تكسير الزمن وتداخله تداخلاً لا يخضع لأي منطق؛ "لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى "السابق"، و"اللاحق"، كما هو لدى الأحداث الطبيعية، بل هي تعكس كما قال برغسون حالة من التداخل الديناميكي، وهي الحالة التي تعكس مغزى خاصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات... وهذا اللا ترتيب للزمن في الحياة الإنسانية أصبح نقطة محورية في التحليل الأدبي للزمن، وفي النظريات الفلسفية، كنظرية برغسون مثلاً، التي اتخذت الظاهرة نفسها كنقطة انطلاق لها، والمصطلح الأدبي لهذه الظاهرة يعرف بـ"منطق الصور"، إنه "المنطق" القابع وراء طريقة الترابط النفسي والمونولوج الداخلي".(16).

نخلص إلى القول إن الذاكرة والديمومة تعدان الأداتين اللتين يتفق حولهما الزمن النفسي والفلسفي والأدبي، فإذا كانت الديمومة هي السيلان المستمر للزمن، فإن الذاكرة ليست سوى مستودع أو خزان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية. وهكذا، نجد تقارباً بين المفاهيم الثلاثة للزمن . النفسي والفلسفي والأدبي . ولاسيما في مجال التكنيك الفني لرواية تيار الوعي.

وكلما ازدادت خبرة الكاتب في الحياة، كلما ازداد وعيه بالزمان، وينعكس ذلك بدوره على حياته الأدبية والفكرية. فالزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد، ولاسيما كاتب تيار الوعي لاعتماده أزمنه متنوعة ومتداخلة، خاصة الزمن الأدبي والنفسي، وعلى تجسيد الحالات الشعورية للشخصية الروائية. وهنا يكون الزمن أقرب إلى الزمن النفسي بمفهوم برغسون، أي يكون الزمن مرتبطاً بوجداننا؛ والشعور بالزمان عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أو حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، والشعور بالزمن متأصل في خبرتنا اليومية، بل في أعمق أعماقنا؛ لأن الزمن كما يبدو لنا ذو فعالية، أي بمثابة شعور قوي يترك دوماً أثره سلباً أو إيجاباً، خاصة عندما نحس بجريانه. نخلص في نهاية دراسة هذا العنصر إلى القول بأن الكتاب الذين يلجأون إلى ما يسمى "الزمن النفسي" يركزون على العالم الداخلي للشخصية، بعد أن كان الكتاب الأوائل يهتمون بالحركة الخارجية لها وقد ازداد الميل بقوة نحو الزمان النفسي بفعل تعقد المعطيات الحضارية المعاصرة، وإحساس الفرد فيها بالضياع وفقدانه لإنسانيته. ومن الأمثلة البارزة لهذا التوظيف

يرى القديس أوغسطين في نظريته الفلسفية أهمية الجمع بين الزمن والمقولات النفسية للذاكرة والتوقع أو للماضي والمستقبل.

النفسي للزمن في الرواية العربية، نذكر رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، فنحن لا نعرف أحداث حياة مصطفى سعيد . الشخصية المحورية . دفعة واحدة، وإنما من خلال فترات وعلى مراحل، حيث يسير الزمان أحياناً إلى الأمام، وأخرى إلى الخلف عن طريق عملية الاسترجاع. وهكذا، يتداخل الماضي مع الحاضر، وأحياناً يأتي التنبؤ بالمستقبل حينما يقرر الراوي في النهاية أنه سيعيش، لأن ثمة أناساً قليلين يجب أن يبقى معهم أطول وقت. ولاشك أن بناء العمل الروائي بالاعتماد على الزمن النفسي المتجدد يجعله أكثر حيوية وقوة وتماسكاً وجودة.

إن الذهن هو الذي يرتب العلاقات بين أقسام الزمان الثلاثة ويوجد ثلاث وظائف: التوقع والانتباه والذاكرة.

ثالثاً . الزمن الأدبي:

يتكون الحكي الروائي من مكونين مركزيين، هما القص والخطاب، والقص هو المادة الحكائية المتعلقة بالأحداث والشخصيات في فعلها وتفاعلها فيما بينها مع الأحداث التي تجري أو تجرى في المكان والزمان، وما ينتج عنها من أفكار وأحلام ورؤى؛ أما الخطاب فهو طريقة الحكي التي يتبعها الروائي، إذ يتم بشكل انسيابي، بل هي طريقة معقدة وشاقة، لأنها تمتثل لعملية تأويل وتمحيص في ذات الروائي، ثم تقدم وفق اختيار خاص منبثق من المنظور الذي رآها من خلاله. فبعد أن يتلقى الروائي المادة الحكائية وتختلط في ذاته، يصوغها من جديد صياغة متميزة، ثم يعيد تقديمها بواسطة رؤيته المعرفية مجسدة بأسلوبه الخاص.

وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً، يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودراسة السرعة، فهي . أي الرواية . من جهة شبيهة في جانبها المكاني بالفنون التشكيلية من رسم ونحت، إذ أن المساحة التي تجري فيها الأحداث التي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، بالإضافة إلى المسافة التي تفصل القارئ وعالم الرواية، لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي"(17).

والزمان نوعان: نوع ذاتي (نفسي)، وزمان موضوعي (فلكي)، وللزمان الذاتي "مغزى خاص بالنسبة للإنسان، لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان، وما نسميه الذات أو الشخص، أو الفرد لا تحصل خبرته، أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغييرات التي تشكل سيرته..."(18).

والزمن في الأدب بشكل عام هو "الزمن الإنساني.. إنه وعينا للزمن لجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، وكما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه، إذن لا تحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا، شخصي ذاتي أو كما يقال نفسي، ونعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي نخبره بصورة حضورية مباشرة".(19).

ويمثل الزمان عنصراً رئيسياً من العناصر التي تكون الرواية، والزمان الروائي نوعان، زمن خارج النص، وهو زمن موضوعي، وزمن داخل النص وهو زمن تخييلي خاص منفصم عن الزمان الموضوعي، متداخل مع النسيج الروائي تداخلاً شاملاً، وله أهمية كبيرة في بناء النص الروائي، إذ يحدد عوامل فنية مرتبطة بالخطاب الروائي كانتقاء الأحداث وترتيبها، والإيقاع وطريقة السرد.

وتكون جمالية العمل الفني ناقصة إذا افتقر الحس الزماني، فكل عمل فني يحمل بنية زمانية وأخرى مكانية، الأولى تعبير داخلي والأخرى

مظهر حسي، وبتلاحم البنيتين يشكلان جوهر العمل الفني. ويؤكد زكريا إبراهيم على هذه الحقيقة الفنية، إذ "لابد للعمل الفني من بنية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً".(20).

وقد كانت البنية الزمانية للرواية التقليدية تخضع لمبدأ التتالي، حيث تتوالى الأحداث الروائية بطريقة خطية، يأخذ الزمن منحى تصاعدياً من بداية الرواية إلى نهايتها. والروائي يرتب أحداثه ترتيباً تاريخياً، لا مجال فيه لتداخل الأزمنة. وقد تجسدت هذه الرؤية الزمنية في رواية زينب لمحمد حسنين هيكل . وهي أول رواية ظهرت في الأدب العربي الحديث سنة 1914 . حيث نجد فتاة ريفية جميلة "زينب" تحب عاملاً فقيراً "إبراهيم"، ولكن الأهل يزوجونها كرهاً لشاب آخر هو "حسن"، ويمضي الزمان بالأحداث في هذه الرواية في اتجاه طولي رتيب مألوف، إذ لجأ الكاتب إلى المحافظة على السياق التاريخي دون تقديم أو تأخير.

ومع تطور الرواية الحديثة، تطور مفهوم الزمن الروائي، ففي الرواية الحديثة يمكن القول، "إن الزمن يوجد منفصلاً عن زمنيته"(21). حيث تكسر مسار زمن القص في الرواية الحديثة. وتوزع على أزمنة عدة، وتداخل مع بقية العناصر الروائية، وتحول من المستوى البسيط المألوف للتعاقب والامتداد التصاعدي إلى مستوى معقد، تداخلت فيه المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل تداخلاً عجيباً، فاختفى الترتيب الزمني المباشر للمادة الروائية، وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيراً من الإشارات المتقابلة، أو المتعاقبة للأزمنة المختلفة، كما أصبح الكاتب ينتقل في سرد الأزمنة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، مما أدى إلى صعوبة قراءة زمنية متعاقبة، ومن ثم استحالة دراسة الزمن كعنصر مستقل بنفسه؛ لأن الزمان لا يتمتع "بوجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو المظاهر الطبيعية، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"(22). ومن هنا، تأتي أهميته عنصراً بنائياً يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها.

ففي رواية "حنين ألف عام وعام"، تختلف الأزمنة والأمكنة، فتعطي واقعاً كأنه حلم، وحلماً كأنه الواقع، المكان الخالي الذي يلامس الواقع، والزمان الخارج من سيرورة الوقت اليومي، والأبطال الذين يكادون أن يكونوا نماذج وأمثلة، إنه "محمد"، عديم اللقب، بطل الرواية الذي يبحث عن المكان الذي نزل فيه "ابن خلدون"، وكتب المقدمة في بلدة المنامة الخارجة عن الجغرافية، والداخلة في التاريخ. فيبدو عالم رشيد بوجدرة الروائي كأنه عالم مليء بالهواجس والأحلام، وكأن رشيد بو جدرة إذ يكتبه يعيد بناء علاقات الأشياء، ويعيد بناء العالم.

ويرجع فضل تحديد الزمن، والكشف عن قيمته في النظرية الأدبية إلى الشكلانيين الروس، الذين توصلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث، وتوجد أجزائها.

ويتم عرض الأحداث عند الشكلانيين بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ولذا ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وإن لاعلاقة بينهما جدلية.

*الجسم الذي في طباعه ميل مستدير فإن حركاته من الحركات النفسانية دون الطبيعية وإلا لكان بحركة واحدة.

*يرى إخوان الصفاء في الزمان أنهم يعتبرونه مبتدئاً مع العالم والحركة والكواكب.

ويظهر المتن الحكائي زمنياً كمجموعة من الحوافز، متتابعة زمنياً، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن مرتبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل "إننا نسمي متناً حكائياً الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وأن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها، ولكنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا".(23).

فإذا كان للمتن الحكائي زمن ومنطق ينظم الأحداث، فإن المبنى الحكائي يولي أهمية للمنطق والنظام داخل السرد، بقدر ما يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ.

وبالإضافة إلى جهود مدرسة الشكلانيين الروس في تحديد المظهر الزمني للرواية وعلاقته بالبنية السردية، نشير إلى جهود المدرسة الأنجلو سكسونية بزعامة بيرسي لوبوك.P.L. وادوين موير Edwin moyer، إذ يؤكدان على أهمية الزمن الروائي وخطورة الدور المنوط به في السرد، فـ"ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها الرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، فهذا الأخير . أي موضوع القصة . لا يمكن طرحه مالم يصبح بالإمكان إدراك عملية الزمن".(24).

وتتحدد دلالة الزمن وخطورته حسب طبيعة الرواية والموضوع المعالج، فبتعدد موضوعات الرواية تتعدد مظاهر استغلال الزمن، وتختلف الأدوار البنيوية التي ينهض بها السرد، ففي الرواية الشخصية . مثلاً . نحس أن الزمن فيها لا نهائي، فالشخصيات العظمى في رواية الحدث كلها فوق الزمن والتغيير، بينما "يطوي الزمن والتغيير الشخصيات الدرامية ويخضعانها لسيطرتهما".(25).

ويفرق إدوين موير بين معنى الزمن في الرواية الدرامية والرواية التسجيلية، "فالزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته هي حركة الشخصيات، فالتغيير والقدر والشخصية جميعاً تركز في حدث واحد، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن أنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً. أما الرواية التسجيلية فإن الزمن فيها خارجي، غير مستقر ذاتياً وإنسانياً في نفوس الشخصيات، إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية، إنه يتدفق متخطياً الراصد له، ويتدفق فوق الشخصيات التي يستحضرها ومن خلالها"(26).

وهكذا، ازداد اهتمام النقاد بالزمن الروائي باعتباره عنصراً بنائياً مهماً في جميع فنون القص، لذلك يقال "القص فن زماني"، أي أنه يتشكل وينمو. ويتطور عنصر الزمن وتتسع مسيرته زمنياً أو تاريخياً من خلال الحدث القصصي.

وإذا كان الزمان في الروايات التقليدية يسير في خط مستقيم، فهو زمان تاريخي يمضي قدماً نحو الأمام، ويتبع خطوات قص منطقية وثابتة، لها بداية ووسط ونهاية، مثل حياة الإنسان، فإن الزمن حديثاً تعقد وتشابكت عناصره بتعقد وتشابك الحياة المعاصرة ومدى تأثير ذلك على وجدان الإنسان المعاصر الممزق والمستلب. ولعل كتاب "تيار الوعي" هم أول من اهتدى إلى عملية تحطيم الزمان التاريخي في الرواية الحديثة، واتبعوا طريقة أو سيرة الزمان النفسي المستدير والمتقطع الذي يتعامل مع الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد.

وربما يكون لهذا التيار أثر مباشر في توصل بعض نقاد البنيوية إلى دراسة عنصر الزمان دراسة موضوعية جديدة، حيث بدأوا .

خاصة على يد جيرار جينيت Gérard Genette . دراسة زمان السرد، ومحاولة إيجاد علاقة بين زمان حدوث الفعل الإنساني تاريخياً في الحياة أو في الواقع، وبين زمان حدوثه أدبياً في الرواية، من حيث الترتيب والسرعة والاسترجاع والاستباق. ويركز البنيويون على الزمان من نقطة الانطلاق السردي، ثم يوضحون كيف يمضي الزمان الروائي داخل النص، ومعنى هذا أنهم يدرسون الزمان داخل المبنى الحكائي، وليس من الخارج.

وتتأكد قيمة دراسة الزمن في العمل الروائي إلى حد يجعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن، وبهذا يصبح الزمن مفتاحاً لفهم الأعمال الأدبية شريطة أن نركز على الجانب الدلالي منه. فالزمان السردي لا يمكن إلا أن يكون زماناً دلالياً، ولذلك يربط "رولان بارط Roland Barthes"، بين العنصر الزمني والعنصر السردي مؤكداً أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام"(27).

ويتميز الزمن الروائي في معظم الروايات الجديدة بالانقطاع وعدم الخضوع لمبدأ التتابع والتسلسل المنطقي، ويعود السبب إلى استحالة تقديم جميع الأحداث في تسلسل خطي، لأننا نحن كبشر لا نعيش الزمن بصيغة التتالي، إلا في بعض الأحيان، بالإضافة إلى تأثر الكتاب بعنف الحياة المعاصرة الذي يزيد من الانقطاع الزمني بروزاً، و"هذا ما جعل الكثير من الكتاب يقدمون سردهم ككتل موضوعة جنباً إلى جنب، وكأنما لإشعارنا بقوة تلك الانقطاعـ الإنساني ذاته، (الأمس = يسـ الماضي، الغد = القفز إلى الأماد

*** المستقبل هو العدم الذي سيصبح وجوداً بعد تلاشي الحاضروتحوله إلى الماضي.***

وقد بلغ الاهتمام البنيوي بالزمن الروائي إلى حد اعتباره الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، خاصة مع أعمال "بروست Proust"، و"فوكنر Faulkner". وذلك بفضل العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة كبيرة في تكوين السرد وبناء معماره. ويعد توماشيفسكي Tomachevski من أكثر البنيويين اهتماماً بالزمن الروائي، إذ لاحظ أن الحكاية في الرواية لا تحكى كما هي في الواقع، أي لا تربط بين الأحداث والمسببات، ولذلك ميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي،"يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز متتابعة زمنياً، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن (مرتبة) حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل"(29). وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة، يمكن للكاتب أن يقدم أشكالاً متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي.

ويحاول آلان روب جربيه Allan Rob Gerbier في كتابه "نحو رواية جديدة"، أن يشرح نظرته إلى الزمن في الرواية، فيرى "أن زمن العمل الروائي ليس بأي حال ملخصاً أو عجالة لزمن آخر أكثر امتداداً وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة، أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة. على العكس، ففي العمل الحديث نجد تطابقاً مطلقاً بين الزمنين... مرة أخرى نقول إن العمل ليس شاهداً على واقع خارجي، وإنما هو واقع نفسه".(30). ولا يعطي جربيه قيمة للزمن الخارجي، وإنما يركز على الزمن الداخلي، أي زمن العمل الفني ويربط هذا الزمن الداخلي بزمن آخر وهو زمن القراءة.

ويختلف معه ميشال بوتور في هذه النظرة، حيث يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أ زمنة "زمن

*** الزمان يعمل في حل الوجود وهو ينخر كالسوسة في باطن كل كائن محدود***

الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرأها دقيقتين، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما أمضى يومين للقيام بها أو خلاصة لحوادث على مدى سنتين"(31).

وعندما نولي أهمية كبيرة لزمن الرواية الداخلي، باعتبارها عاملاً مهماً في البناء الفني والجمالي للنص الحكائي، فهذا لا يعني بأي شكل من الاشكال إهمال زمن الرواية الخارجي، فالكاتب ابن ظروفه الاجتماعية والفكرية، ولذلك وعندما يعود في عمله الفني ليتناول أحداثاً تاريخية، أو حتى أسطورية، فإنه يبقى مشدوداً ومرتبطاً بتأثيرات عصره، مما ينعكس حتماً على الرؤية العامة لعمله الفني ذاته، فعندما عاد توفيق الحكيم في مسرحية "أهل الكهف" إلى التاريخ لانتقاء مادة عمله، لم ينقطع مطلقاً عن المنظور الفني والفكري لعصره، وهذا ما يجعل من عمله عملاً متميزاً ومتفرداً بروح العصر. وعندما عاد إلى التراث الفرعوني القديم في عمله الرائع "عودة الروح"، فإنه يظل وفياً لتأثيرات عصره، حتى يتمكن من خلق علاقة انسجام وتكامل بين الفقرات التاريخية، للمجتمع مما يزيد في قوته ويثري ثقافته.

وعندما نركز على الزمن الخارجي للعمل الأدبي، فإن ذلك يقودنا إلى الاهتمام بالعصر الذي عاش أو يعيش فيه الروائي من جهة، والقارئ من جهة أخرى؛ لأن الفاصل بين تجربة القراءة وبين تجربة الكتابة مرتبط أيضاً بتطور دلالة المفردات وتغيرها، وتغير نمط الحياة وطرق التفكير من عصر إلى آخر كما يجب علينا كذلك أن نراعي . في دراستنا للعمل الأدبي . المرحلة التاريخية التي جرت فيها الأحداث المقدمة روائياً.

تقتضي الدراسة الشاملة للعمل الفني . إذن . الاهتمام بالزمن الخارجي للنص بالإضافة إلى التركيز على الزمن الداخلي للعمل بطبيعة الحال، أي ديمومة التخيل والطريقة التي يقدم بها السرد، فهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة بعضها ببعض، بحيث يؤثر أحدها في الآخر، وهذه العلاقة تعطي العمل طابعاً خاصاً على مستوى البناء وعلى مستوى التلقي.

. زمن القصة / زمن السرد:

يكاد النقاد يجمعون على ضرورة التركيز على زمنين أساسيين، هما زمن القصة وزمن السرد، الأول يخضع للتابع المنطقي للأحداث، والثاني لا يخضع لأي تتابع منطقي، وليس من الضروري من وجهة النظر البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في الرواية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت، "فالنص مقطع زمني مرتين: هناك زمن الشيء المروي، وهناك زمن القص (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية الزمنية في النص الروائي تدعونا إلى الإقرار بأن إحدى وظائف النص هي تصريف زمن داخل زمن آخر" .(32)

وقد حاول جان ريكاردو Jean Ricardou أن يقيم صلات بين زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة عن طريق رسم محورين، وتوصل إلى إبراز العلاقة التي تتم بين المحورين، وهكذا يحدد:

1 . مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.

2 . مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص الأحداث تسرع وتيرة السرد.

3 . مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي(33).

إن ما يميز السرد الأدبي من تعارض بين زمن القصة وزمن الحكي، يكون بالأساس من حيث مستويات توظيفه الجمالي، يتم إنتاج السرد داخل الزمن، إنه موجود كفضاء وفي الفضاء، والزمن الذي نحتاجه هو ذلك الزمن الذي تستغرقه قراءته.

. الترتيب الزمني:

بما أن نظام الزمن الحاكي أي زمن الخطاب لا يمكن أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن المتخيل)، نظراً للاختلافات بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فإن الكاتب يلجأ بالضرورة إلى خلق نوع من التصرف في "ماقبل"، و"مابعد". فاستحالة التوازي تدفع الكاتب إلى الخلط الزمني الذي يميز فيه بين نوعين رئيسيين: "الاسترجاع" و"الاستباق".

وتقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية، وهذا النوع من التحليل مفيد جداً خاصة إذا وقع تطبيقه على الرواية المعاصرة التي يغيّب فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني، منظماً نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، إنما بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي.

ويحدد تودوروف طرائق عدة لترابط الحكايات(34):

1 . التسلسل Enchainement:

يتمثل في تجاور قصص عديدة تبدأ الثانية بمجرد انتهاء الأولى، وهنا تكون بواسطة التشابه في بناء كل قصة، ومثالنا على ذلك قصص شهرزاد مع شهريار في ألف ليلة وليلة.

2 . التداخل Enchassement:

ويتمثل في دمج قصة داخل قصة أخرى، مثل رواية النهايات لعبد الرحمن منيف.

3 . التناوب Alternance:

ويتمثل في قص حكايتين في الوقت نفسه عن طريق التوقف عن الأولى مرة وعن الثانية أخرى، لكي تقع العودة إليها فيما بعد، مثل روايات جرجي زيدان، حيث يقدم الأحداث التاريخية العاطفية بالتناوب، ومثل رواية الحوات والقصر للطاهر وطار.

وما يهمنا في هذه الدراسة هو التأكيد على حركة السرد الداخلية التي تسير وفق بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي، وبعد عمودي. ويمثل البعد الأفقي مختلف التغيرات الزمنية التي تلحق القصة دون الخطاب، وتؤدي إلى قيام إحدى المفارقتين:

1 **. الاستذكار:** وهو العودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية.

2 **. الاستشراف:** وهو التطلع إلى فترة مقبلة أو أحداث قادمة.

ونشير إلى أن هذه الحركة الأفقية (الخلف . الأمام)، لا تتم على حساب نظام السرد الذي تحرفه عن مجراه الطبيعي "وهذه التقلبات السردية قد تشوش على القارئ العادي متابعة أطوار القصة، وقد يحدث . الملل . حتى للمحلل".(35).

وقد تحدث حركة سردية عمودية داخل السرد، وتلحق القصة والخطاب معاً، ويتعلق بدرجة سرد الأحداث من حيث السرعة والإبطاء، ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصاراً لكثافة

***** *التعلم تذكر لما عرفته النفس قبل أن تصير إلى الجسد.*

***** *الإنسان في حقيقته كائن زماني والزمان جزء من وجوده وأفعاله.*

الأحداث كما في تقنيتي التلخيص والحذف، وفي حالة الإبطاء يعلق الزمن القصصي مؤقتاً لتمديد الخطاب في المكان كما في تقنيتي المشهد والوقفة.

. المفارقات السردية:

. المفارقة: كل مفارقة سردية يكون لها مدى (portée) واتساع (amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة توقف السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة. يقول جيرار جينيت: "إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر (....). إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي نفسها مدة معينة من القصة، وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة"(36).

نعني بالمفارقة الزمنية . إذن . توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة.

وتمثل تقنية الاستذكار وتقنية الاستشراف الأدوات الحاسمة في تغير وتيرة السرد وتحريف تتابع القصة الخطي، ونظراً لهذا الدور وهذه الأهمية، نفصل هاتين التقنيتين حتى نبرز الأسباب التقنية والجمالية لتوظيفهما.

أ . البعد الأفقي:

1 **. السرد الاستشرافي:** وهو رواية أحداث لم تقع بعد، وفي هذا النوع من السرد يحدث تداخل في نظام الأحداث، حيث لا تبقى الأحداث تسير وفق مبدأ السببية، فتتقدم بعض الأحداث المتأخرة محل أحداث سابقة عليها، أي عرض أحداث لم تقع بعد، مثل رواية ثلج آخر الليل لزكريا تامر، إذ يبحث البطل عن أخته التي لوثت شرفه وشرف العائلة عندما هربت مع عشيقها، ويقرر قتلها، وعندما تعب من البحث يجلس داخل المقهى ويسند وجهه إلى النافذة، ومع سقوط الثلج يغرق البطل في الحلم، والانتظار، ويتصور أنه وجد أخته مع عشيقها وكلهما نشوة وفرح، فيغمد السكين في بطنها، وهي في حالة الاحتضار تطلب منه أن يغفر لها، فيندم ندماً قاتلاً، ويتمنى في نفسه أن يكرر هو تجربتها، وتنتهي الرواية عندما يطلب منه صاحب المقهى الخروج وقد صار الزمن ليلاً وغادرها كل الزبائن.

2 **. السرد الاستذكاري:** وهو الإشارة إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، أي العودة إلى الماضين ويكون الاستذكار تلبية لبواعث جمالية وفنية من جهة، وملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، مثل إعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو استذكار شخصية كانت موجودة في مساحة السرد، ثم غابت لتعود ثانية.

وفي الأخير، يمكننا القول إن البعد الأفقي لحركة الزمن السردي في الرواية تكمن في تخليص القصة من نواقص الرتابة والخطية التي تلاحقها في مختلف الأطوار، كما تسهم حركة السرد الأفقية في إبراز عنصر التشويق بغرض التأثير على القارئ.

ب . البعد العمودي:

يجسد البعد العمودي النسق الداخلي لحركة السرد في الرواية، لاتصاله الوثيق بوتيرة سير الأحداث على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب، وتتوزع حركة السرد بحسب السرعة والإبطاء.

1 . التسريع الزمني:

تدل سرعة الحركة على العلاقة بين مدة القصة المحكية والزمن الذي يتطلب حكاية القصة، ويعتمد الكاتب هذه التقنية عندما لا

يتوازى زمن القصة مع زمن الكتابة، إذ يفوق زمن القصة زمن الكتابة، فيعمد المؤلف إلى تلخيص مرحلة طويلة من الأحداث في أسطر قليلة. ومن أبرز المصطلحات المعبرة عن هذه التقنية التلخيص والحذف.

1 . 1 . التلخيص:

ويعتمد على سرد أحداث ووقائع جرت في فترة طويلة وتلخيصها في صفحات قليلة أو بطريقة غير مجملة وغير واضحة، وتؤدي تقنية التلخيص وظيفة تجميع زمنية الرواية من حين إلىآخر، والدفع بالأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد وتجاوز الفترات الميتة في القصة.

1 . 2 . الحذف أو القطع: والمقصود به تجاوز بعض الفترات من القصة دون الإشارة إليها. ويرى جيرار جينيت "أن القطع قد يكون محدداً أو غير محدد (...) إلا أن الروائيين الجدد استخدموا القطع غير المصرح به إنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث"(37).

فالحذف هو شكل من أشكال السرد الزمني، إذ مهما كانت المدة التي يتعرض لها الروائي لا يمكنه أن يقدم كل صغيرة وكبيرة، وهذا ما يدفعه إلى التركيز على المحطات الرئيسية في حياة الشخصيات، وإبراز الأحداث، وبذلك يتجاوز الكثير من اللحظات والأحداث ويحطم جريان الزمن المنتظم مثل قوله (بعد ثلاثة أشهر، عاد البطل.... مرت عدة أسابيع....).

ويمكننا القول إن فائدة التلخيص والحذف تكمن في أنهما يحافظان على تماسك الرواية وتلاحم أجزائها، ويدفعان الأحداث إلى الأمام للارتقاء بالمتن الحكائي، كما يساعدان على تجاوز التفاصيل الدقيقة التي التقليدية.

2 . الإبطاء السردي:

وهذه التقنية هي نقيض تقنية تسريع السرد، حيث تعطل وتيرة السرد وتفسح المجال للحوار أو الوصف، ومن أبرز التقنيات الموظفة هنا: المشهد، والوقف.

2 . 1 . المشهد: يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في ثنايا السرد، ويشكل المشهد بوجه عام لحظة توازي السرد زمن القصة. فينقل المشهد مثلاً تدخلات الشخصية كما هي تتحاور دون حذف، وهنا يطغى الوصف على السرد وتشل حركة الزمن، وتكمن أهمية تقنية المشهد في إعطاء الكلمة للشخوص والكشف عن طباعهم النفسية والاجتماعية، وقد تكون للمشهد فائدة أكبر في تعميق المعنى عن طريق الوصف الخلاق.

2 . 2 . الوقف: يلجأ الروائي أحياناً إلى توقيفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، والوصف هنا هو وصف خلاق يخدم السرد ويقوي الجانب الجمالي فيه.

. أزمة

المجتمع البرجوازي وزمن الرواية:

أحدثت الثورة الصناعية التي شهدتها أوربا في العصر الحديث تحولاً رهيباً في جميع مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وأثر هذا التغيير بدوره على مفهوم الزمن، فبعدما كان في العصر الإغريقي يميل إلى فكرة لافتداء الزمن عن طريق التأمل للحقائق وللقيم الأزلية، ثم مال العصر القروسطي لافتداء الزمن عن طريق الانتماء إلى المدينة الفاضلة، مدينة الله وتحقيق الخلاص الأبدي، أما في العصر الحديث وكنتيجة للعوامل الاجتماعية والتكنولوجيا أصبح: "الزمن مة العليا، لأنه أنتج أشياء لها عيد السوق والأوضاع المادية

**** الزمن هو الجوهر والقيمة العليا لأنه أنتج أشياء لها قيمة على صعيد السوق والأوضاع المادية للحياة.***

**** يحاكي الأديب أفعال الناس وأقوالهم بغرض التطهير والتنامي.***

للحياة"(38).

لقد ارتبط الزمان بالإنتاج والسلعة في سوق دائمة التوسع، ولذا أصبح ينظر إلى الزمن ذاته على أنه سلعة ثمينة، يتوقف عليه إنتاج السلع الأخرى كلها، وقد أدى هذا الفهم الحديث للزمن إلى استغلال كل لحظة من لحظاته، لأن كل لحظة تعني كمية من سلعة تضاف.

وقد أدى ارتباط الزمن في العصر الحديث برتبة السلعة إلى بروز ظاهرة التشيؤ، إذ تتخذ العلاقات بين الناس من خلال التشيؤ علاقات بين الأشياء، ويتحول إنتاج الإنسان والمجتمع الإنساني والتاريخ الإنساني لا كنتاجات لنشاط اجتماعي، بل كقوى غريبة، غير مشخصية وعامة، كقوانين طبيعية تفرض نفسها على الإنسانية من الخارج، وبقدر ما تتقدم الرأسمالية بقدر ما يصبح التشيؤ أكثر اتساعاً.

وقد أثر هذا التشيؤ على شعور الإنسان، فازداد قلقاً وتوتراً، فلم يعد الإنسان السيد الحقيقي، بل إنه جزء آلي مندمج في نظام آلي، فغابت السمات الإنسانية للعلاقات الاقتصادية وحدث التصادم بين الفرد الحائر المرتبك والعلاقات المتشيئة في الحياة اليومية.

وأثر إحلال الزمن في مكانة السلعة على قياسه وقيمته، فقد جرت مغايرة القياس وفقاً للوحدات الزمنية في عملية الإنتاج، وقيس الزمن بالأشياء المصنوعة في الزمن، وبأرقام الإنتاج حسب اليوم والشهر والسنة، وبالأجور المدفوعة لقاء قطعة عمل أو معدل الساعة، أو بالقروض والفوائد في فترات محددة، "وهكذا تحول قياس الزمن حسب وحدات كمية منفصلة ولا رابط بينها، أو بمثابة شظايا، وهذا التصور أصبح بهذه الطريقة مسيطراً على العالم الاجتماعي".(39).

وقد أفضى هذا الارتباط المطلق بين الزمن والإنتاج إلى التركيز على اللحظة الحاضرة فقط، بينما تحول الماضي إلى لحظات لا قيمة لها، لأنها مرت وبالتالي لا علاقة لها بالإنتاج، وغدا التطلع إلى الماضي أو الذات مضيعة للوقت، فتقلص المنظور الزمني في الحياة الإنسانية، وتحول الماضي إلى سراب لا قيمة له ولا نفع، وازداد الزمن بخبرة الإنسان أكثر فأكثر في الوحدات الكمية التي تقاس هنا والآن.

وأصبحت قيمة الزمن وظيفة للقيم المنتجة والمستهلكة في الزمن، وأصبح ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه سلعة، أي وحدة إنتاجية، وهو يساوي قيمته المحددة بالزمان، ومع ازدياد ظاهرة وثنية السلعة، أخذ الإنسان يشعر بالضآلة تجاه الزمن، وخاصة بعد تفتت العلاقات الأسرية والاجتماعية، مما ولد شعور الفرد الاغتراب، بلا ماضٍ ولا مستقبل، فاقد الصلة بالتاريخ.

وقد انعكس هذا الإحساس على الرواية الحديثة، إذ نجد شخصياتها مجهولة الهوية، بلا اسم ولا معالم واضحة تميزها، فشخصيات ألان روب غرييه مثلاً مجرد أرقام مفرغة تماماً من بعدها السيكولوجي والاجتماعي، وهذه الشخصيات ليست مغيبة اجتماعياً فحسب، بل وكذلك زمانياً أيضاً.

ويسعى الفرد . أمام ضغط الزمن المرتبط بالسلعة . إلى استرجاع لحظات الزمن الموالية، في محاولة لاسترجاع قيمة الذات عن طريق الحس بالاستمرار مع شيء يبدو ضائعاً. وازداد الإحساس بقيمة الزمن الضائع بعد التغيرات الجذرية وخاصة الدينية منها التي أدت إلى سقوط وانهيار كامل لبعد الأبدية، فراح الإنسان يتأمل حياته الماضية المتراكمة، كلما اقترب من الموت دون سلوى إيمان بالحياة الخالدة في المستقبل، و"عندئذٍ يتصور الإنسان الموت على أنه أكثر

الرموز شؤماً (بحياة ضعيف) كتذكير مرير ومؤلم لفقدان الوحدة والهدف والاستمرار والاكتفاء بالمغزى والقيمة في الوجود الإنساني، أو كخيانة للحياة الحقيقية التي يقصد الفرد أن يحياها لكنه لم يحبها؛ لأنه كان ضحية للزمن"(40). وتعد رواية "البحث عن الزمن الضائع" لـ مارسيل بروست أحسن مثال عن هذا الإحساس بالزمن.

وإذا نظرنا إلى مفهوم الزمن عند الإنسان العربي، فإنه لا ينظر إلى الماضي على أنه قيمة مادية استهلكت، لكنه ينظر إليه على أنه الفردوس المفقود الذي يحن أبداً بالعودة إلى أحضانه، ولهذا تسعى الشخصيات في الرواية العربية إلى العودة إلى الماضي والركوع في محرابه هروباً من عنف الحاضر وخوفاً من المستقبل، وقد ازداد هذا الشعور حدة، خاصة بعد الهزائم العربية المعاصرة. وقد استغلت الأنظمة الحاكمة هذا الشعور لتكريس فكرة تقديس الماضي الذي من خصائصه السكون والثبات، وبالتالي قتل كل رغبة في التغيير، كما أن ارتباط الماضي بالمرجعية الدينية زاد في طغيان الماضي وسيطرته على وعي الإنسان العربي.

إلا أن هذا التصور يظل نسبياً، ذلك أن نشأة الرواية العربية متأثرة بالرواية الغربية. كبنية أدبية أنتجتها بنية اقتصادية وثقافية. يفسر نظرة بعض النماذج الروائية العربية إلى الزمن على أنه سلعة مادية، ولذلك تمردت الذات على الماضي ولفظته، فاختلفت المعايير الزمنية في وعيهم الإبداعي، وتداخلت الأزمنة الثلاثة في بعضها بشكل لافت للانتباه.

وكخلاصة نقول إن الاتجاهات الروائية الحديثة ترى أن العالم لم يعد هو العالم الذي كانت تصوره الرواية التقليدية، وبما أن كل بنية اقتصادية تلد بنية أدبية مطابقة لها، تقوم الرواية الحديثة بزلزال مماثل للزلزال الذي قوض أركان العالم القديم، لقد فقأ الزمن عين الرواية التقليدية، وأصبح على الرواية أن تكتشف وسائل تجريبية جديدة، مثل المونولوج الداخلي في الحاضر المستمر، وهو زمان جزئي لا يدعي لنفسه اكتمالاً نهائياً، ويستطيع أن يسمح بعكس اتجاه الزمن وتداخل الأزمنة. وبذلك تعلن الرواية الجديدة موت الزمن التاريخي بموت الرواية التقليدية.

❑

▪ الهوامش:

(1)- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت). ص82.

(2)- محاورة فيدون (كتاب أفلاطون في الإسلام)، نصوص حققها وعلق عليها عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1982، ص 123. 124.

(3)- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 384.

(4)- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة . نيويورك، 1972، ص41.

(5)- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1987، ص 14.

(6)- St Augusin, les confessions,trad du latin par Louis de Mandadon et Pierre Horay, Ed du Seuil, Paris 1982, p. 317.

الإشارات والتنبيهات، القسم الثاني، ...صر الدين الطوسي، تحقيق سليمان ...المعارف بمصر، القاهرة، ط2، ص 43.

**** الرواية الحديثة شخصياتها مجهولة الهوية. بلا اسم ولا معالم واضحة تميّزها.***

(8)ـ إخوان الصفا، الجزء الرابع، رسالة 09 (من النفسانيات العقليات) موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1992، ص 115.

(9)ـ انظر إبراهيم العاتي، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، ط1، 1993، ص 181.

(10)ـ عمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة وتقديم مؤنس وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت (د.ت)، ص 66.65.

(11)ـ مارتن هيدجر، مفهوم الزمن، ترجمة فريق الترجمة والمراجعة في مركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 4، سنة 1998، ص 59.

(12)ـ بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعد الخانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 260.

(13)- Henri Bergson, La pensée et le mouvement, ed PUF. Paris 1975, p.165.

(14)- Henri Bergson, Idem . p. 171.

(15)- Idem. P. 171.

(16). هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 28-29.

(17). سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.ص74.

(18). هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 07.

(19). المرجع نفسه، ص 10.

(20). زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)، ص 27.

(21)ـ ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص 137.

(22). سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 27.

(23)ـ الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين الدار البيضاء . مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982، ص 180.

(24)ـ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، 2000، ص55.

(25)ـ إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1965، ص79.

(26). المرجع نفسه، ص 102.

(27)- Roland Bartes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications n 8, ed du Seuil Paris 1981, p.18.

(28)ـ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بارس . بيروت، ط2، 1982، ص100.

(29). الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 181.

(30)ـ آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 136.135.

(31)ـ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص102.101.

(32)- Gérard Genette, Figures III, Cérés Tunis 1996, p.109.

(33)ـ جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص 253.

(34)- Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in Communications n 8. ed du Seuil, Paris 1981, p.146.

(35)- Gérard Genette, Figures III, p. 155.

(36)- Gérard Genette, Idem, p.129.

(37)- *Gérard Genette, Idem, p.208.*

(38). هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 117.

(39). المرجع نفسه، ص 118.117.

(40)). المرجع نفسه، ص 127.

الجزائر . عنابة .

❐❐❐

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

قارب الأغنيات والمياه المخاتلة

دراسة...ثائر زين الدين

تقنيات الخطاب المقنع
والخطاب العادي[1]

د. مازن الوعر

مدخل

لم تجب نظرية تحليل الخطاب حتى الآن عن أسئلة كثيرة تتعلق بما هو خارج عن تحليل المحادثة والكتابة. كيف يرتبط الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب ببقية الأنواع الأخرى من الخطابات؟ وما هي الصفات العالمية والصفات المحلية لكل أنواع الخطابات؟ هل يمكن أن نضع جدولاً معيناً لأنواع الخطابات؟

أولى سمات الخطاب المقنع هو غياب التفاعل أي عدم مشاركة الأعضاء المتحدثين بعضهم إلى بعض.

ما نريد قوله أنه من المفيد ألاّ نتطلع إلى الخطاب في شكله الظاهري فيما إذا كان محادثة أم كتابة، بل يجب أن ننظر بعمق إلى أبعاده وأهدافه. إن تنوع الخطابات يأتي من تنوع الأهداف والأغراض التي يريد الخطاب أن يحققها. وهكذا فإن الأداء الناجح للخطاب هو ما يريد أن يحققه المتكلم أكثر من كون الخطاب قد وضع في صيغة معينة.

من هنا فإن التمييز الوحيد الذي يريده اللسانيون بين أنواع الخطابات يقوم على الهدف الذي يريد الخطاب تحقيقه. وهذا لا يمنع من أن يكون هناك أقسام ومصنفات كثيرة تقوم عليها الخطابات. إلاّ أننا سنركز هنا على الخطاب "المقنع" والخطاب "العادي" لمعرفة بنيتهما ووظائفهما.

1.سمات
الخطاب المقنع والخطاب العادي

بادئ ذي بدء ليس من أهداف الخطاب العادي أن يكون مقنعاً أو يحاول إقناع الآخرين.

أولى سمات الخطاب المقنع هو غياب التفاعل، أي عدم مشاركة الأعضاء المتحدثين بعضهم إلى بعض في الحديث وأخذ كل إنسان منهم دوره فيه. والمثال على ذلك أن الخطاب الذي يتم في الصف هو خطاب غير تفاعلي، أي ليس فيه تبادل للأدوار. إن المشارك الواحد هنا هو الذي يختار الموضوع وهو الذي يتكلم، ثم هو الذي يحدد بداية الكلام ونهايته. إن قوة الإقناع هنا هي في يد ذلك الإنسان الذي يمسك بزمام الأمور.

يمكن أن يتساءل المرء ويقول إن المشارك الآخر في الخطاب يمكن أن يقول شيئاً أو يرفض

التأثير الآتي من المتكلم.... الخ. على كل حال سوف نشرح هذه المسألة فيما بعد لنبيّن ما الذي يكوّن قوة الإقناع والتأثير في الخطاب.

أما الخطاب العادي فيتميز بالتفاعل والمشاركة في الحديث بين المرسل والمتلقي... وهو خطاب يتسم بالمساواة بين المتكلم والمستمع (أ=ب). إن الخيارات عند (أ) هي نفسها عند (ب) (من تساؤلات، وتوقع أجوبة، وتسجيل حالات معينة، ورفض أجوبة.. الخ). وإذا حدث خرق معين في الخطاب يشعر المشاركون أن القاعدة قد خُرقت هنا، وأنهم في وضع حرج (أي أن أ# ب).

وهكذا فالخطاب المقنع –تعريفاً– هو خطاب يحاول أن يؤثر من خلال النية– في المشاركين لإقناعهم باستخدام معيار اللامساواة واللاتكافؤية واللاتبادلية في الحديث.

ونعني بالنية أن المتكلم يريد تغيير سلوك الآخر ومشاعره بوسائل اتصالية يمكن أن تكون لغوية أو غير لغوية (إشارات، رموز، حركات، إيماءات، وإيحاءات... الخ).

إن الخطابات القائمة على الدعايات التجارية والحملات الإعلامية والبلاغة السياسية والاحتفالات الدينية تدخل كلها في إطار الخطاب المقنع. أما المحاضرات التي يلقيها الأستاذ على طلابه والمعالجات النفسية التي يطبقها الطبيب على مرضاه والأدب بأجناسه يمكن اعتبارها خطابات إشكالية تدخل بين الإقناع وعدمه(أي خطابات معقدة).

ومن جهة أخرى، وفي الوقت الذي نعتبر الفعل الجسدي المباشر خارج الخطاب المقنع، كوضع البندقية على رأس أحدهم ليغير سلوكه، فإن غسل الدماغ مثلاً موضوع محيّر لا نعرف أين نصنفه. على أية حال، إن غسل الدماغ يجب ألاّ يصنف ضمن الخطاب المقنع، ذلك لأن هناك إلى حد ما تداخلات جسدية من عزلة عن بقية الناس أو عدم توفير الراحة.. الخ.

ولكن ينبغي أن نتذكر دائماً أن استعمال المبدأ السطحي للمساواة والتكافؤ بين المتحدثين لتحقيق هدف عميق من اللامساواة واللاتكافؤ هو عمل غير شرعي. وهكذا يمكن أن نصنف الخطابات طبقاً لما يلي:

(1)الخطاب العادي.

(2)الخطاب المقنع.

(3)الخطاب المعقد (الإشكالي).

-**الخطاب العادي:** هو خطاب عفوي لا يعتمد على التخطيط المسبق، أما في حالة الفن أو حالة المحاضرة فلا يفترض أن تكون عفوية. المحاضر يمكن أن يراجع ما كان قد أملاه على طلابه (نوطة... ملاحظات.. الخ).

الخطاب العادي يتميز بالتفاعل والمشاركة في الحديث بين المرسل والمتلقي وهو خطاب يتسم بالمساواة بين المتكلم والمستمع.

والواقع أن ظاهرة العفوية مرتبطة بظاهرة التكافؤ والتبادل والمساواة بين المتكلم والمستمع، أي أن للمستمع الحق نفسه والخيارات نفسها التي يملكها المتكلم.

-**أما الخطاب المقنع:** فإنه خطاب يحمل صفة البدعة والانزياح عن المألوف. وهذا يختلف عن الحديث العادي الذي يتسم بالمألوفية بين المشاركين.

والواقع أن بنية الحديث ومفهومه اختلف تماماً عما كان عليه منذ حوالي مئتي سنة خلت، ولا سيما بنية افتتاح الحديث وإنهائه، هذا التبدل ينطبق على الحديث العادي العفوي، أما الخطاب المقنع فله شأن آخر، ذلك أن هذا الخطاب يقوم على تقديم الجديد دائماً في مستوى الأسلوب (بنية التركيب) وفي مستوى المضمون (بنية الدلالة). يتجلى اللامألوف هنا تحديداً في المستوى المعجمي (الألفاظ، التعبيرات..الخ)، وفي المستوى

*الخطابات القائمة على الدعايات التجارية والحملات الإعلامية والبلاغة السياسية والاحتفالات الدينية تدخل كلها في إطار الخطاب المقنع.

الدلالي (مفاهيم جديدة تقدم باستمرار)، وأخيراً في المستوى الوظيفي (الطريقة السيميائية التي من خلالها يتوجه المتكلم إلى المستمع.. كاستخدامه لغة الأجسام والإشارات..). إن الفكرة المهمة هنا هي أن الخطاب المقنع قادر على أن يصمد ويستمر، أما الخطاب العادي فسرعان ما يتلاشى.

وتأتي هذه الحقيقة من ميزة أخرى يتسم بها الخطاب المقنع وهي أننا نرى هنا مستمعاً يستمع أكثر مما نرى متلقياً يحلل. ونحن نعرف أن فاعلية أو قدرة الاستماع لا تنسجم مع فاعلية التلقي والتحليل أو الثنائية الحوارية. إن حالة الخطاب المقنع يتسم بالأحادية ذلك أن المستمع ليس عنده دور فاعل كما هو الشأن عند المتكلم. والواقع ينبغي أن نفرق هنا بين الخطاب الدرامي المسرحي والخطاب العادي العفوي.

-في الخطاب الدرامي المسرحي: نجد أن الحوار معدٌّ له من قبل أكثر من كونه عفوياً، لذلك فإن العفوية في هذا الخطاب قليلة الحدوث، بل هي نادرة إن لم تكن معدومة. وإذا كان هناك عفوية فإنها تتميز بالإعداد المتقن من أجل أن تجعل الآخرين يشعرون شعوراً جيداً.

2.مراحل المشاركة في الخطاب اللساني

يمتد دور المستمع في الحديث على خط بياني طويل، يبدأ من عدم المشاركة في الحديث وينتهي بالمشاركة الفعلية الواعية. بين نقطة البدء والانتهاء هناك نقاط مختلفة للمستمع يمكن أن نأتي على ذكرها:

1.يمكن للمستمع مثلاً أن يكون حاضراً ولكن دون أن يدري به المتكلم. أي أن دور المستمع يظل غير مكتشف وليس هناك أية قرينة تدل على وجوده (المثال على ذلك الاحتفالات، والمهرجانات، والأعراس). المستمع موجود هنا كشاهد... ولكنه لا يشارك الحدث لأن السياق لا يجعلنا نتوقع من المستمع أن يفهم أو يدل على أنه يفهم ما يجري حوله. "إن دوره يقتصر على الحضور فقط".

2. يمكن للمستمع مثلاً أن يكون في قاعة يستمع إلى محاضرة. إن السياق يجعلنا هنا نتوقع منه أن يفهم وأن يقوّم المحاضرة في نهاية المطاف. والأهم من ذلك يمكن للمستمع أن يبدي بعض الإشارات السيميائية-الجسمانية (كهز الرأس مثلاً) ليدل على الموافقة أو عدمها. إن المحاضر الماهر في هذه الحالة يستطيع ابتداع طرائق لاكتشاف هذه الأجوبة السيميائية من المستمع.

3. يمكن للمستمع مثلاً أن يكون في تجمع (سياسي أو ديني أو اجتماعي.. الخ) يجعلنا السياق نتوقع أن يشارك فيه المستمع من خلال ترداد واضح لعبارات معينة (مثل آمين، صحيح، صياح، تصفيق) يطلب منه أن يرددها. إن حضور المستمع هنا مهم جداً للمتكلم، ذلك أن هذا الحضور وترداد هذه العبارات يعطي مؤشراً فيما إذا كان الخطاب مقنعاً ومؤثراً أم غير ذلك.

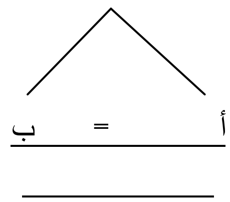
ويدخل في هذا الموضوع تطبيق الحدود القصوى المحكية لعنصر الزمن والتي وضعها اللساني الأمريكي "غريس" (Grice 1975). إن المشارك في الخطاب العادي يشعر بالغربة وعدم الوضوح والملل والضجر إذا أخذ المتكلم وقتاً طويلاً. أما في حالة المحاضرة، فإن المشارك يمكنه أن يتحمل أكثر إذا أخذ المحاضر الوقت الطويل نفسه(2). وتعتمد هذه الأمور على علاقة

المشاركين في الحديث.

ولكن كيف يمكننا تحديد "قوة الخطاب"؟

إن الخطاب المقنع تتحدد قوته من خلال تحكم المتكلم وسيطرته على الحديث، يمكننا أن نقول في الوقت نفسه إن قوة الخطاب وضعفه تكمن في المستمع أيضاً وذلك إذا أراد الاستمرار في الاستماع أو أراد التوقف. في حالة المحاضرة يمكن للمستمع أن يصغي تماماً ويمكنه أن يهمس في أذن غيره ويمكنه أن يغادر.. الخ. وفي حالة المرضى النفسانيين يمكنهم أن يستمروا في العلاج عند الطبيب المتكلم ويمكنهم أن يتوقّفوا. ثم إن المستمع لحديث تاجر ما يمكن أن يشتري بضاعته ويمكنه ألاّ يشتريها.

على الرغم من أن كل هذه الخيارات المتاحة للمستمعين تعدّ قوة إلاّ أنها لا تتساوى مع القوة الموجودة داخل الخطاب نفسه. من هنا يمكننا أن نستنتج أن القوة داخل الخطاب تعد بمثابة الشر، وظهورها علامة واضحة على خراب الخطاب وفساده لأن الخطاب ينبغي أن يكون حيادياً بين عنصرين: المتكلم والمستمع كما يظهر ذلك في الصورة التالية:



إن المتكلم في هذه الحالة من المساواة ينبغي أن يكون مستمعاً، كما أن المستمع ينبغي أن يكون متكلماً.

تتحدد قوة الخطاب أيضاً من خلال انسجامه وتناغمه الداخلي ذلك أن نشاط الخطاب المنطوق والمسموع هو جهد عضلي يتم لتحقيق هدف معين يتجاوز النشاط نفسه، وحتى إذا لم يكن للخطاب هدف فله وظيفة كالوظيفة الاجتماعية للحديث: أي أن يكون المتحدث اجتماعياً (بالتحدث) من أجل كسر الصمت فقط كما يذهب إلى ذلك اللساني الاجتماعي مالينوسكي (1923 ص 315)(3)

والواقع أن كل خطاب له قواعده وضوابطه، أي المعطيات التي يقوم على إنتاجها أكثر من كونه. قيوداً ومحددات. ويدخل في هذا المجال العامل اللغوي، والعامل غير اللغوي ليسهما في إنتاج الخطاب القوي (سلوك المتحدث، سلوك المستمع، تكامل السلوكين...).

ففي حين يؤكد محلل الخطاب على الوجوه المتبادلة والعلاقات القائمة بين المتحدث والمستمع فإن محلل السياق يؤكد على الوجوه التكاملية.

والواقع تشكل العلاقات التبادلية والعلاقات التكاملية اتجاهين مهمين في عملية الخطاب القوي والمؤثر: واحد أفقي والآخر عمودي.

لقد دعا جمبرز (1977) هذه الوجوه بـ "القرائن السياقية"(4) التي تعد فروعاً من أدوات الخطاب والتي كان قد دعاها باتسون (1972) بـ "الاتصال الماورائي للغة". وهذا يعني أن النص + السياق شيئان يكملان بعضهما بعضاً.

إن الروابط التي يقوم عليها الخطاب تتجاوز السياق والزمان والمكان وحتى الخطاب نفسه، لأن تأثير الخطاب يمكن أن يأتي من خارج الخطاب نفسه عابراً الأيام والشهور والسنوات (كالمعرفة التراثية والمعرفة الفردية والمعرفة اللغوية). وحسب رأي أريكسون (1982) هناك أربعة مصادر لصياغة البنية الاجتماعية المنسجمة للخطاب القوي(5):

(1) كيفية الجلسة والوقفة والحالة النفسية للمشاركين في الحديث، ثم كيفية نظراتهم

***استعمال المبدأ السطحي للمساواة والتكافؤ بين المتحدثين لتحقيق هدف عميق من اللا مساواة واللا تكافؤ هو عمل غير شرعي.**

(عادية، محدقة، متفرسة...) والتي تعد كلها وسائل غير لغوية لإنتاج الخطاب.

(2) الروتين الإصغائي للحديث.

(3) المصادر الشائعة المعروفة لمضمون الموضوع.

(4) التنظيم الإيقاعي الموزون للكلام.

والواقع هناك دائماً خطاب فاعل ومتفاعل، أي أن الخطاب عمل منجز لا يولد على نحو طبيعي.

فالمحاضر وهو يحاضر على الطلبة يُدْخِل في خطابه بعض الابتسامات والإشارات الآتية من الطلاب تدل على انتهاء المحاضرة، أو الانتقال إلى موضوع آخر.

وهذا يدل على أن الخطاب إنجاز متداخل أي أنه فاعل ومتفاعل وليس إنجازاً فردياً. هذا الإنجاز المتداخل يستند إلى صيغ اجتماعية منظمة تنظم هذا الخطاب وتدفعه إلى الأمام. ويكون هذا بفضل آلة الخطاب التي هي آلة مخبأة وغائبة يمكن معرفتها من خلال بعض آثارها. فالمتحدث يرافقه سلوك معين في أثناء تحدثه هو نتاج هذه الآلة (كالحمحمة، والضجيج، والقحة، وهزّ الرأس... الخ).

وهكذا ينبغي أن ننتبه إلى هذا السلوك في أثناء تحليل الخطاب، ذلك أن استمرارية الخطاب وحيويته تقومان على هذا الأخذ والرد والتداخل بين المرسل والمرسل إليه.

فهذا السلوك المتمثل في إشارات الاهتمام، (كهزّ الرأس، والابتسامة وكلمة نعم، والهمهمة، وصوت هاها، وكلمة جيد.. الخ) يشكل وظائف مهمة في الخطاب تجعله يسير بنعومة ولطافة وشفافية.

ونعني بالتنظيم الإيقاعي للكلام التقنيات الإيقاعية التي تؤثر في الحديث وتجعله أكثر فهماً ووضوحاً.

من هذه التقنيات:

القافية (Rhythem) والتزامن (Timing) والسرعة (Tempo) أو الدرجة الواجب اعتمادها في الحديث، وطريقة الكلام (Pace).

فالزمن مثلاً مهم لإعطاء المتحادثين بعضهم بعضاً الوقت الكافي من أجل التفاهم.

وقد أكد اللساني البيولوجي إيريك لينبرغ (1967) في كتابه: الأسس البيولوجية للغة (Biological Foundations of Language) أن الإيقاع (Rhythmicity) هو المبدأ المنظم للكلام واللغة في الدماغ البشري.

وقد عنى بالإيقاع: النغمة، واللكنة، والوصلة بين حديث وحديث، ثم التكرار، والقحة، والعطس، وتوضيح الحناجر، والنفخ في الأنف، والضحك في إيقاع جميل.

إن التوازن الإيقاعي في الحديث هو معيار مهم لامتحان درجة الموافقة أو المطابقة في وجهات النظر بين المشاركين في الخطاب.

فالوقف القصير في الكلام، والذي يشمل التردد والتأني يتعلق بعوامل إدراكية عقلية، هو نتيجة لصعوبة المفردات المعجمية أو التراكيب المعقدة.

ثم إن طول الوقفات من المتكلم يُعدّ مؤشراً سلبياً على حالة القلق تجاه قضايا معينة. أما قصر الوقفات فيعدّ مؤشراً إيجابياً يدل على أن المتكلم متلهف للحديث مع الآخرين اجتماعياً.

والواقع إن ما يحدد الوقفة في الحديث عوامل ثلاث:

(1)العامل الإدراكي.

(2)العامل التأثيري.

(3)العامل الجمالي.

الخطاب العادي هو خطاب عفوي لا يعتمد على التخطيط المسبق أما في حالة الفن أو المحاضرة فلا يفترض أن تكون عفوية.

إن كـل هـذه العوامـل تحـدد قيمـة الوقفـة والصـمت فـي الحـديث، ذلـك الصـمت الـذي يُعـدّ عـاملاً مهمـاً لتحديـد وظيفـة الخطـاب. هـذا بالإضافة إلى أن كل نوع من الصمت له وظيفته المحددة.

ويشـير اللسـاني الاجتمـاعي جمبـرز إلـى أن الناس عندما تتكلم يجب أن تنتبه لا إلى الحديث فحسـب بـل لسـياقه أيضـاً، ذلـك أن لكـل حـديث سياقه، وإلاّ فإن مشكلات اتصالية ستتولد في هذا المجال.

والخلاصة:

أن الخطـاب إنجـاز قـائم علـى الـدخلْ (مـن يـتكلم الآن) وعلـى الخـرجْ (وسـائل الـرد اللغويـة وغيـر اللغويـة) إن سـبر بنيـة الخطـاب ووظيفتـه يعرفنا على الوجوه الأخرى لقوة اللغة والتي بدونها لا يمكـن لعمليـة الاتصـال أن تتحقـق بحيويـة وفاعلية.

3.وسائل

الإقناع:

مـا هـي الوسـائل التـي نسـتخدمها فـي عمليـة الإقناع؟ وبعبارة أخرى بم نقنع الآخرين؟

الواقع أن أنواع الخطابات هي التي تكشف لنـا الوسـائل المسـتخدمة فـي عمليـة الإقنـاع، لذلك قبل الحديث عن هذه الوسائل لا بد لنا من معرفة أنواع الخطابات اللسانية والتي تتجلى فيما يلي:

أ.الخطابات المقنعة:

(1)الخطاب الديني (التبشيري).

(2)الخطاب السياسي.

(3)الخطـاب التجـاري (الإعلانـات التجاريـة والسلع...).

ب.الخطابات التي تحمل عناصر قوية من الإقناع:

(1)خطاب المحاضرة.

(2)خطاب العلاج النفسي للمرضى.

(3)الخطاب الأدبي.

إن مـا يميـز المجموعـة (أ) عـن المجموعـة (ب) هـو "وسـيلة الإقنـاع". المجموعـة (أ) تعتمـد علـى "العاطفـة"، إذ تعمل علـى مخاطبـة عواطـف الآخرين، أما المجموعة (ب) فتعتمد على "العقل"، إذ تعمل على مخاطبة عقول الآخرين.

إن الإقنـاع العقلـي: هـو إقنـاع مرغـوب فيـه لأنـه يقـوم علـى الاحتـرام والتقـدير للقيم الإنسـانية مانحاً إياها فرصة حقيقية لأن تزن الأمور وتحكم حكماً عادلاً.

أما الإقناع العاطفي: فهو إقناع سلبي يقوم علـى المراوغـة والحيلـة حـين يخاطـب الطبيعـة الإنسانية، وبهذا لا يعطيها فرصـة حقيقيـة لاتخـاذ القرار العادل.

وبكلمـة أخـرى، إن الإقنـاع العقلـي يخاطـب الـوعي فـي حـين أن الإقنـاع العقلـي يخاطـب اللاوعي.

علـى كـل حـال لقـد تغيـرت كـل أشـكال الخطابات المقنعة عبر الزمن من خلال استخدام "البدعة" أو "الانزياح عن المألوف". فـي الخطـاب التجاري كانوا يستعملون قديماً كل ما هو مطبوع من الكلمات ويركزون عليه، أما الآن فقد أصبحوا يركـزون علـى الصـور. كـان التصـوير فـي القديم بـدائياً ومكلفاً ولـيس ذا تقنيـة رفيعـة، أمـا الطباعـة فكانـت أرخـص وسـيلة اقتصـادية للإقنـاع. وهـي وسيلة تخاطب العواطف من أجل تحفيزها وجلبها للشراء. فـي العصـر الحـالي هنـاك ضـوابط تضـعها بعض الحكومـات للحـد مـن الاتجـاه العـاطفي فـي

****الخطاب المقنع فإنه خطاب يحمل صفة البدعة والانزياح عن المألوف. وهو يختلف عن الحديث العادي.***

الدعايات وإظهار الاتجاه العقلي بدلاً منه.

الواقع أن مبادئ الخطاب التجاري مشتقة من المدرسة النفسية لفرويد الذي ميز بين الوعي واللا وعي.

يتميز اللا وعي بأنه ينتمي إلى مرحلة ما قبل اللغة. وهو رمزي وغير متسلسل. ثم إنه بصري. أما الوعي فيتميز بأنه عقلي ولغوي وسمعي. وهكذا إذا أراد أحدهم أن يقنع الآخرين فإنه يضع اللا وعي في الوعي. أي أنه يستخدم المراوغة والحيلة والصور التجريدية والموسيقى والعاطفة أكثر من استخدامه الكلمات في سلسلة منطقية تحليلية برهانية. ولمعرفة هذا ينبغي أن ننتبه إلى الوسائل غير اللغوية المستخدمة في الدعايات من أجل الإقناع المضلل الخادع.

في الخطاب الدرامي المسرحي نجد أن الحوار معدٌّ له من قبل أكثر من كونه عفوياً، والعفوية تكاد تكون معدومة فيه.

هذه التأثيرات السلبية المهلكة والمؤذية للخطاب التجاري تنسحب على الخطاب الديني والخطاب السياسي أيضاً.

الخطاب الديني التبشيري هو خطاب مؤثر وسيلته الضغط عاطفياً من أجل عملية الإقناع، ذلك أن هذا الخطاب يترك عند الآخرين الشعور بالخوف والرغبة للالتجاء إلى العاطفة وترك العقل من أجل تغيير المعتقد.

أما الخطاب السياسي فهدفه الإقناع من أجل خدمة أغراض سياسية خاصة. ذلك أن السياسي لا يريد ناخباً عارفاً بالأمور وإنما يريد صوت هذا الناخب فقط. وهو بذلك مثله مثل التاجر الذي لا يهتم –من خلال عرض إعلاناته– بتثقيف الشعب حول موضوع الصحة بقدر ما يريد بيع مزيل الروائح الكريهة فقط.

4.الخلاصة

يقوم الخطاب المقنع على كل ما هو شاذ وخارق للمألوف بحيث يأتي بطريقة غير متوقعة لا يمكن شرحها والتي بدورها تخلق التأثير في المستمع.

إن البحث المستقبلي ينبغي أن يتناول البنية السطحية للخطاب.

المقنع والبنية العميقة أيضاً ثم العلاقات القائمة بين البنيتين.

صحيح أن الخطابات تتشابه في الظاهر إلاّ أنها تختلف وظيفةً وهدفاً في الباطن. والواقع لا يمكننا كشف بنية الخطاب السطحية والعميقة إلاّ عندما تتوفر قواعد مرضيه للخطاب أو كما يقترح اللسانيون الاجتماعيون: نحو الخطاب عندها سنصل إلى مبادئ علمية صحيحة للخطاب الإنساني.

لقد أفدت كثيراً من كتاب اللسانية الأمريكية ديبورا تانن المنشور ضمن سلسلة منشورات الدائرة المستديرة التي تعقد سنوياً في جامعة جورج تاون– واشنطن العاصمة والذي يقع تحت عنوان:

Tannen, D (1982). Analyzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press Washington, D. C.

(2) Grice, H. Paul. (1975). "Logic and conversation". In: Syntax and Semantics 3: Speech acts Ed by peter cole and Jerry morgan. New York: Academic Press.

(3)Malinowski, B (1923- p 315) "The problem of meaning in primitve languages' In: The meaning of meaning. By C. Ogden and I, Richards. Harcourt, Brace and World. New York.

(4) Cumperz, J (1977) "Sociocultural Knowledge in Conversational inference'. In: Georgetown University Round Table On Languages and Linguistics. Ed. By Muriel Saville- Troike. Georgetown University Press. Washington D. C.

(5) Erickson, F (1982- P 43-70) "Money

Tree, Lasagna Bush, Salt and pepper: social Conversation of Topical cohesion in a conversation among Italian- Americans "In: Analyzing Discourse: Text and Talk. Ed. By D. Tannen. Georgetown University Press, Washington, D. C.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

شعرية المرأة وأنوثة القصيدة

دراسة..د.أحمد حيدوش

نثر الرواية.. نثر الحياة

د.جهاد عطا نعيسة

أ-في اللغة الروائية:

إذا كانت الواقعية الشكلية -أو الواقعية التصويرية- وهما مصطلحان مترادفان لدى "إيان واط" Watt السمة النموذجية للجنس الروائي برمته(1)، فهذه الواقعية هي التجسيد الأبرز لذلك المنطلق الذي تتحدد عبره الرواية بوصفها تقريراً كاملاً وصادقاً عن الخبرة البشرية؛ ولذلك فإنها ملزمة بإقناع قارئها بكل تفصيلات القصة، من أمثال فردانية الممثلين المعنيين، ودقائق أزمنة أفعالهم، وأمكنتها؛ تفصيلات يصار إلى استعمالها من خلال استعمال اللغة استعمالاً مرجعياً، على نحو أكبر مما هو شائع في بقية الأشكال الأدبية"(2). وتقديم "واط" وعرضه التاريخي الدقيقان والهامان لهذه القضية (واقعية الرواية)، يستندان -أحياناً- إلى شواهد بالغة القيمة الدلالية، إلى الحد الذي تبدو معه بمثابة إيجاز لمّاح للمسألة برمتها. وفي جملة هذا العرض والتقديم تبدو إشارته إلى ملاحظة "جون دانيز" في صدد تحذيره من استخدام اللغة المجازية في السرد، كافية لإنارة المسألة: "ليس هناك أي نوع من أنواع اللغة المجازية يصلح أن يكون لغة التعبير عن الحزن. وإذا ما سمعت إنساناً يتوجع بلغة البيان، فإما أن أسخر منه، أو أغطَّ في سُبات عميق"(3).

***لقد دفعت الرواية معها في مطلع القرن الثامن عشر مرجعية لغتها أي نثريتها، إلى مواقع متقدمة في الممارسة الأدبية.**

لقد دفعت الرواية معها -منذ أعمال "دانييل ديفو" Defoe و "صموئيل ريتشاردسون" Richardson (1689-1761) في مطلع القرن الثامن عشر، وهي تنشأ بوصفها جنساً أدبياً نموذجاً لذلك العصر -مرجعية لغتها؛ أي نثريتها، وفقاً للتعبير الوصفي لخصائص هذه اللغة، إلى مواقع متقدمة في الممارسة الأدبية. وبذلك، لم تكن الرواية -وحدها- هي التي سعت إلى احتلال الموقع، الذي كان يحتله الشعر في الثقافة الأدبية في القرنين السابقين، ونجحت في ذلك إلى حد بعيد، بل كانت لغة النثر أيضاً تتقدم، لإزاحة المواقع التي كانت تحتلها اللغة الشعرية، ليس بوصفها أداة النص الشعري وهدفه فحسب، بل وبوصفها أداة الأجناس الأدبية الأخرى وهدفها أيضاً. والقضية لا تعود هنا إلى الوزن والإيقاع والقافية، بل إلى نمط استخدام اللغة، ووظيفتها في النص الأدبي بوجه عام.

لقد أسهمت ملاحظات "جون لوك" Lacke (1632-1704) وآراؤه، وتوجيهاته اللغوية، التي قدمها في الفصول الأخيرة من الكتاب الثالث من

مؤلفه "بحث في الفهم البشري" (1690)، في تنامي الذائقة النثرية، وتقدّم مواقع اللغة النثرية في أدب تلك المرحلة. وقد بدت الرواية آنذاك، وكأنها التعبير النموذجي عن إسهام "جون لوك" اللغوي، منذ كتابات رائديها في مطلع القرن الثامن عشر: "ديفو" و "ريتشاردسون".

كان العنوان المركزي لغرض اللغة عند "لوك" هو: "إيصال معرفة الأشياء"، وتبعاً لذلك فقد كان قسم كبير من الأدب السائد آنذاك، من منظور "لوك"، خارج إطار الأدب؛ فالبلاغة مخاتلةٌ للمعنى. إن المجاز الذي كان من سمات القصص الرومانسي. غدا أندر وجوداً بكثير لدى "ديفو" و "ريتشاردسون" مما كان شأنه، لدى أي كاتب آخر في القصص السابق(4).

من أجل إيصال معرفة الأشياء، كل الأشياء التي تنقلها الرواية، كان على هذه الرواية أن تكيّف لغة نثرية، تبسط فيها الكلماتُ موضوعاتها بكل خصوصياتها الملموسة، مهما اقتضى ذلك من إسهاب أو تفصيل أو توضيح. هذا هو الإنجاز اللغوي الأبرز للرواية في التعبير عن علاقتها الوطيدة بالواقع، وهو الإنجاز الذي كان عليه أن يواجه تركة قرون من التقليد الأسلوبي النقيض، الذي لم يكن يهتم –أساساً– بالمطابقة بين الكلمات وموصوفاتها، بل كان يهتم بمظاهر الجمال الخارجية، التي يمكن أن تخلعها البلاغة على لغة الكاتب. لقد أرست الرواية زمناً أدبياً جديداً إزاء الزمن الأدبي القديم؛ زمناً كانت الرواية فيه قادرة على أن تعلن نسبته الصريحة إليها.. إنه زمن النثر. هذا الزمن الذي سيستمر لصيقاً بالرواية، وستظل الرواية لصيقة به، ما دامت الرواية تصر على أن تكون رواية حقيقية، ترفض أن تحلَّ نفسها، أو تنحل في "أدب اللانوع" ومسمياته الحداثية، وما بعد الحداثية المختلفة؛ ذلك أن الممارسة الروائية الحقيقية، هي في النهاية طريقة، أو منهج، ليس في نقل صورة العالم الخارجي (الواقع) فحسب، بل في فهم هذا العالم أيضاً. والعالم لا يُفهم أو يُعْقَل شعراً، بل نثراً؛ فاللغة الشعرية التي تحرص أن توحّد، بل أن تصهر العالم كله: مرئياته ومعقولاته، دخائله وسطوحه، كلياته وجزئياته، في الوحدة المفارقة لذات الشاعر، ومقاصده، ونمط حساسيته الجمالية الخاصة، هي لغة غير حريصة –بل وغير قادرة لو حرصت– على أن تعقِل العالم كما هو فعلاً، ناهيك عن أن توصل عقلها هنا إلى قارئها.

هكذا تكتشف الرواية، منذ نشوئها مع نشوء المجتمع الجديد، النثرَ في حالته الصافية، بعد أن تخلّص أو خلصته من ركام المعايير الوافدة من حقل الشعر. وهكذا يكتشف النثر جنسه الأدبي النموذجي، الذي اختار الواقع مادة للبحث والكشف. فالقصص– كما يلاحظ "كيتل" Kettle– تظهر فقط عندما يغدو الناس واعين، مهما كان وعيهم ناقصاً، للسياقات الاجتماعية، ولصراع الإنسان الشاق المستمر ضد الطبيعة. وهذا ما يفسر لديه وجود حافز كتابة النثر في إنكلترا في القرن الثامن عشر. لقد كان وسيلة كتّاب تلك المرحلة للاغتراف من المجتمع الجديد، إذ كانوا يسعون إلى أداة تستطيع التعبير عن فضولهم الواقعي والموضوعي لمعرفة الإنسان وعالمه(5).

فكتابة النثر هي مرحلة متأخرة زمنياً على الكتابة الشعرية. إنها ميدان عظيم من ميادين النشاط والتجربة الإنسانيين، متصل بصراع الإنسان الهام، والدائم، والمتنوع، للسيطرة على عالمه، وتحويله، ولاشتقاق فلسفة ملائمة لحاجاته. وهو تعبير إنساني متقدم ودقيق، يفترض وعياً كبيراً بالذات، كما يفترض مقدرة على التدقيق

***كانت لغة النثر تتقدم لإزاحة المواقع التي كانت تحتلها اللغة الشعرية بوصفها أداة الأجناس الأدبية الأخرى.**

والضبط، تَطَلَّب الحصول عليها قروناً من التجربة الإنسانية. أما الشعر فهو أكثر بدائية، وقد تطور تاريخياً قبل النثر؛ إذ ارتبط بالسحر وطقوس الناس وعواطفهم وأعمالهم. إنه لغة الحديث الجمعي والعاطفة الشعبية. وظهوره المبكر يعود إلى سهولة حفظه ونقله في فترة لم تعرف التدوين(6). إنه لغة البراءة، بل و "التلعثم" وفقاً للباحث السوري الدكتور فيصل درّاج؛ اللغة الإيحائية، العاطفية، الانفعالية التي لا تستطيع أن تقدم معرفة، أو وصفاً تحليلياً للواقع. أما لغة النثر؛ قرينة التطور والمعرفة والعلم، فهي لا تصبح ما هي إلا في وصفها لما هو مشخص، وتصويرها للحركة الاجتماعية، والواقع المعيش(7). فكما أن للشعر لغته، للرواية لغتها. وتمييز هذه عن تلك، هو إقرار بخصائص الأجناس الأدبية، وتمايزاتها. وطغيان اللغة الشعرية على العمل الروائي، هو وصف مجاني لواقع موهوم(8). إنه عجزٌ عن وصف الواقع الحقيقي، يقوم -أساساً- على العجز عن معرفة الواقع؛ عجز تقوم اللغة -عادة- بتمويهه بطبقات من التزويق اللغوي، تؤكد فيه اغتراب وصفها عن الواقع، عوضاً من أن تقنع بقدرتها على مقاربة هذا الواقع.

***من أجل إيصال معرفة الأشياء كل الأشياء التي تنقلها الرواية كان عليها أن تكيّف لغة نثرية تبسط فيها الكلمات موضوعاتها.**

ب-الرواية العربية والأداء اللغوي:

إذا كنا قد أسسنا -فيما تقدم- لتوكيدٍ مفهومي يتصل بعلاقة الجنس الروائي بالواقع، وفي مقدمة تجليات هذه العلاقة نثرية اللغة الروائية، وواقعيتها، وطاقتها الدلالية، فإننا إذ نسائل الرواية العربية في هذا المحور الهام: اللغة الروائية، سنجد أن القضية تخضع لقدر واضح من الالتباس، عبر علاقة تبدو على درجة كبيرة من التأثير الإشكالي لكل من اللغة الرسمية، واللغة الشعرية.

1-قوة التقليد اللغوي الموروث (اللغة الرسمية):

لم تكن الرواية تحظى باعتراف يُذكر في العرف النقدي العربي العام، قبل أواخر العشرينيات؛ أي قبل صدور الطبعة الثانية من رواية "زينب" (1929) لمحمد حسين هيكل. هذه الرواية التي اضطرت طبعتها الأولى عام 1914 إلى الصدور مموهة بجنس ملتبس: "مناظر وأخلاق ريفية"، وكاتب مُغْفَل: "مصري فلاح"، مما يشير إلى حرج صاحبها في انتسابه إلى مبدعي الجنس الروائي، أو إلى انتساب عمل روائي ما إليه(9). كانت السلسلة الثقافية العربية- على حد تعبير الباحث والقاص السوري محمد كامل الخطيب(10)- لا تزال تحتفظ بموقع الصدارة فيها، إلى جانب الشعر الذي يتصدر الموقع الأول، للأجناس النثرية التقليدية المعروفة في التراث الأدبي العربي: المقامة، الخطبة، الترجمة، السيرة، الرسالة، وما شابه، بكل ما تعنيه هذه الصدارة من سيطرة نمط خاص من الصياغة الأدبية، يجد مرجعيته في هذه الأجناس التراثية؛ أي في نمط المعايير الأدبية، التي تحكم بناءها اللغوي: الجزالة، والاقتضاب، والرصانة الخاصة للسبك، انتقاء المفردات ذات الوقع الصوتي الخاص، والتراكيب متعمدة الفصاحة، الاحتفاء البلاغي، وتواتر تراكيب مجازية معينة، ومفردات معينة، يضاف إلى ذلك احتفاء إيقاعي زخرفي بتأثير قرون الانحطاط الأدبي الأخيرة، حتى مطالع القرن التاسع عشر (جناس، طباق، سجع، توازن...)الخ.

هكذا كان على الرواية العربية، في نشأتها

المتأخرة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر متواضعة الأداء، والمترددة بين الترجمة غير الأمينة عموماً، والتأليف ذي النزوع الرومانسي- نسبة إلى "رومانس"- أن تواجه تحدي النشأة نفسه، الذي واجهته الرواية الغربية؛ أي محاولة نقض التقاليد الأدبية السائدة،

ويبدو أن الرواية العربية -إذا ما تجاوزنا ركاكة البدايات- قد بقيت أسيرة التقاليد الأسلوبية التراثية المشار إليها، حتى بداية مرحلة "محفوظ" الواقعية (أواسط الأربعينيات)، وبدرجة أقل بكثير، حتى أواخر الستينيات، من القرن العشرين. بل إننا نستطيع أن نلاحظ في لغة نجيب محفوظ نفسه، ترجيعات ذلك الاتجاه اللغوي المتنامي، من مواقعه التراثية إلى مواقعه الروائية الحقيقية، إذ ما قارنا نمط البناء اللغوي لفقرات من أعمال روائية مختلفة زمنياً، بما في ذلك الأعمال المنتمية إلى مرحلة كتابته الواقعية نفسها، على الرغم من أن لغة "محفوظ" عموماً، حتى في بداياتها، قد تميزت بالكثير من خصائص النثر الروائي الأصيل؛ فـ "القاهرة الجديدة" مثلاً، تبتدئ بوصف ذي طابع تراثي واضح للقبة الجامعية في القاهرة، ثم تتحول إلى تفصيل حواري لمجموعة من الطلبة، يبدو في طابعه العام بعيداً عن أن يستجيب لخاصية الحوار الروائي الحقيقية؛ وهي المرونة والبساطة البعيدان عن الترتيب الموقّع للجمل بين المتحاورين.

نقرأ في وصف القبة الجامعية مثلاً:

"وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق، فلاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر والسماء متجلية في صفاء، مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق: والهواء يتخبط بين الأشجار بارداً فترجّع أوراقها أنينه ونحيبه"(11).

ونقرأ في الحوار بين مجموعة الطلبة، وهم يتداولون، بشيء من التهكم، مستقبل الوجود النسائي في جامعتهم:

-وسيزحمن الشباب بلا رحمة.

-الرحمة هنا رذيلة.

-ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة، فالقوي لا يحتشم!

-وربما استعرت بين الجنسين نار!

-ما أجمل هذا!

-وانظر إلى الأشجار والخمائل! إن الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه كما تتولد الديدان في قدور المش.

-ربـاه.. هل ندرك ذلك العصر السعيد(12)!؟

أما الثلاثية -مثلاً- وقد أنجزت بعد ذلك بسنوات سبع(13)، فيه تتجنب في بدايتها أي شكل من أشكال الوصف الخارجي المجمّل للطبيعة، الذي يتوسل مجازات بعيدة ولغة متأنقة. بل إن السرد يضعنا مباشرة أمام مشهد غني بدلالته، كما هو غني بتفصيلاته الواقعية، لـ "أمينة" الأم والزوجة، التي تنتظر عودة زوجها عند تباشير الفجر يومياً، مضحية بنومها وراحتها كي تقوم على خدمته، حين يعود من عربدته الليلية مع الصحب، في بيوت السهر المفتوحة لكل أنواع المتع، إلى منزله المسوّر بعشرات التقاليد التي تصادر كل حق للزوجة، بوصفها إنساناً يطمح إلى أن يتجاوز، مرة واحدة فقط، موقع العبد في مجتمع الطبقة الوسطى المصرية، في العقد الثاني من القرن العشرين:

"وجلستْ في الفراش بلا تردد لتتغلب على إغراء النوم الدافئ، وبسملت، ثم انزلقت من تحت

****منذ نشوء الرواية مع المجتمع الجديد اكتشفت النثر في حالته الصافية، بعد أن خلصته من ركام المعايير الوافدة من حقل الشعر.***

الغطاء إلى أرض الحجرة، ومضت تتلمس الطريق على هدى عمود السرير، وضلفة الشباك، حتى بلغت الباب ففتحته، فانساب إلى الداخل شعاع خافت ينبعث من مصباح قائم على الكونصول في الصالة..."(14).

لغة سهلة قريبة غنية بتفصيلاتها الواقعية، تمتد حوالي ثماني صفحات، تحقق إشباعاً مشهدياً للقارئ، في الوقت الذي تحقق فيه استبطاناً دقيقاً لأعماق أمينة، بأقرب التشابيه والأوصاف، وأكثرها يسراً لتناول القارئ، لأنها الأقرب إلى موصوفاتها، بعيداً عن أي غلالات- أو حُجب- تزيينية من أي نوع كان.

يشير الروائي السعودي الأصل "عبد الرحمن منيف"، إلى التأثير السلبي للغة التقليدية في الرواية العربية، الذي يتجلى في تكرار مفردات بعينها ذات جرس خاص، بشكل يوحي بتأثيرها الشفهي، أكثر مما يوحي باستيعاب دلالاتها؛ مفردات "لها جرس متميز وفخامة، لكن دون أن تعني شيئاً في ذهن الكاتب، أو في ذهن المتلقي"، يلاحظ: منيف "أن استخدامها يتم بفعل الاستمرار والتكرار أكثر مما يتم بفعل الحاجة، ويحتمل أن يكون للأمر صلة بقرب الثقافة الشفوية التي كانت سائدة، كالمفردات التالية التي تتكرر مثلاً في وصف الغروب أو الشروق، أو وصف حقل أو إنسان فقير: الديجور، والعسجد، والزبرجد، والسندس، والأسمال، والمدقع وغيرها(15)...

***كتابة النثر هي مرحلة متأخرة زمنياً على الكتابة الشعرية، فهي ميدان عظيم من ميادين النشاط والتجربة الإنسانيين.**

وعلى الرغم من أن كتاب "منيف" يعود إلى مرحلة متأخرة نسبياً (1992)، فمن الغريب أنه لم يلاحظ، أو لم يشر، إلى تراجع مثل هذا النمط من اللغة في السرد الروائي العربي المعاصر، خلا حالات لا تشكّل استمراراً جدياً لهذه الظاهرة، بل تبدو ألصق رواية معاصرة يعوزها الإقناع غالباً، تتصف بدرجة واضحة من النزعة الدعوية أو الدعائية، كثنائية الروائي العراقي عبد الأمير معلة: "الأيام الطويلة" (1978)، التي تروي نضال مجموعة من الشباب البعثيين في الستينيات الأولى للوصول إلى الحكم، والتي تقف في المنظور الأيديولوجي المقابل لرواية مواطنه "عبد الرحمن مجيد الربيعي": "الوكر"، التي صدرت بعدها بعامين. إذ نلاحظ النبرة الحماسية والانفعالية العامة، التي تشد لحظات السرد الروائي -عموماً- في عمل "معلة" الذي يبلغ بجزأيه حوالي 470 صفحة، وعلى نحو يتحول معه الحوار، الذي يُفْتَرَض أن يُنقل، بكثير من الدقة والحساسية القادرتين على الرصد الحقيقي، المشاعر الإنسانية في لحظات مصيرية لها خصوصيتها حكماً، إلى حوار ذي إيقاع صاخب، يذكّر بصفحات المآثر التاريخية القديمة، التي تعوّدنا أن نقرأها في قصصص ذات مهام توجيهية مباشرة في كتبنا المدرسية، أو مثيلاتها في سنوات الطفولة. نقرأ في الجزء الثاني -مثلاً- الحوار الذي يحاول رصد اللحظة التي يتطوع فيها أحد شباب المجموعة، لقيادة قتالية سرية، إذ يستمزج موّجه العملية أحمد الناصر الرأي في ذلك:

"-من لنا بمن يطلب الموت..

انبثق لطيف جلال من بينهم، ورفع نصفاً من ذراعه اليمنى، وأهوى بها على صدره وصاح:

-أنا..

قال أحمد الناصر:

-أنت؟

قال لطيف جلال:

-أنا الذي يطلب الموت!

قال أحمد الناصر:

-أنت لها والله، لا غيرك..."(16).

مثل هذه اللغة الخطابية الممسرحة، البعيدة

عن روح الحوار الروائي، وتلقائيته، وملامساته النفسية الرهيفة، نعثر عليها بشكل خاص، في المراحل الأولى للرواية العربية المعاصرة؛ أي فيما بين الخمسينيات والستينيات، ولدى روائيين بلغوا سن النضج، ربما قبل أن تبلغ الرواية نفسها هذا السن، كرواية الكاتب المغربي محمد عزيز الحبابي (1922-1993) "جيل الظمأ"، التي صدرت عام 1967، والتي تقدم، بلغتها الرسمية المقتضبة المتأنقة، رؤية تبدو مبسّطة جداً، لواقع الالتزام السياسي، والانتقال من موقع إلى موقع نقيض، عبر مواجهة قيمية، تغدو فيها الشخصيات نمطاً مفرغاً من أية خصائص شخصية. إنها صراع بين الخير والشر في واحد من أكثر تعبيراته الروائية سذاجة، عبر مواجهة بين ابنَيْ عم متفاوتَيْن، في انتمائهما السياسي والنضالي، وجملة قيمهما وممارساتهما، على الرغم من انتمائهما الطبقي الواحد، إلى أسرة اغتنت بالمتاجرة في السوق السوداء خلال الحرب. فإذ يبدو إدريس خاضعاً لقيم العائلة وتوجيهاتها، في نمط الحياة التي يحياها، ومفاهيمه في الزواج، فإن "عظيم" المتواضع يندد بقيم العائلة ومصدر ثروتها، ويسعى إلى الزواج من عزيزة ضاربة الآلة الكاتبة في مكتب إدريس. وإذ يواجه عظيمٌ إدريس دائماً- على الرغم من حبه له- باحتقاره لقيمه، فإنه يستطيع أخيراً أن يستقطب إدريس إلى موقعه القيمي والنضالي. والرواية تحفل بوعظيات وتوجيهات مسرفة، يبدو فيها "الحبابي"، وهو يقحم نفسه موضحاً ومفسراً وموجهاً غير مرة، أشبه بخطيب في حلقة من المريدين السذج، معيداً إلى الذهن، كثيراً من خصائص قصص المنفلوطي (1872-1924)، في تلك المرحلة المبكرة من عمر الرواية العربية، في مطالع القرن العشرين، والعقد الأخير من القرن التاسع عشر. إن لم يكن كثيراً من تلك الخصائص الأبكر لرواية البدايات "التعليمية" التي يعتبرها الدكتور عبد المحسن طه بدر "أقدم الفنون التي حاولت أن تتخذ شكلاً روائياً في أدبنا العربي الحديث"(17):

"فاز عظيم، حتى الآن، في ميادين عديدة: انتصر -أولاً- على ذاته، عندما داس على جثث التقاليد العمياء، والنظم البالية، وماهاب أن ينحدر إلى دنيا الفقراء والسذّج والكادحين، ويجلجل السوط في وجوه المتسلطين المرقة. إنه بطلٌ من أبطال العقيدة والمبدأ... ومن أبطال المقاومة لتحرير الوطن، فخره أنه بلغ دنيا الحقيقة، بجهوده دونما رفد ومعين.. ألم ينطلق عزم الأبطال الذين بدّلوا وجه التاريخ وساقوا الإنسانية في مراقي الحضارة والعمران.. الخ"(17).

*لم تكن الرواية تحظى باعتراف يذكر في العرف النقدي العربي العام قبل أواخر العشرينيات من القرن العشرين.

من جهة أخرى، يتمكن الروائي المغربي عبد الكريم غلاّب في "دفنا الماضي" (1966)، من التغلب -نسبياً- على عيوب اللغة التقليدية التي تواجهنا في هذا المقطع، أو ذاك، بسبب محدودية مواقعها، واقتصارها -غالباً- على لحظات خاصة من السرد، أو الحوار، وبسبب غنى الأحداث والتفاصيل في هذا العمل الضخم (408 صفحات)، الذي يذكرنا بثلاثية "محفوظ" في احتفائه بملاحقة غير جيل في عائلة الحاج محمد التهامي (جيلين)، وفي شخصية "التهامي" نفسه، الذي يبدو تجسيداً مغربياً مقنعاً للرجل الشرقي، يذكّر بقوة بأحمد عبد الجواد في ثلاثية "محفوظ"، في جملة ممارساته المتسلطة داخل منزله، وفي نمط الحياة، التي يبيحها لنفسه، ويحظرها تماماً على كل من يقع في دائرة نفوذه الأسري.

غير أن "غلاّب" المتمرس روائياً بشكل واضح، لم يستطع -على ما يبدو- أن يتخلى

*الرواية العربية إذا ما تجاوزنا ركاكة البدايات، قد بقيت أسيرة التقاليد

تماماً عن الذائقة اللغوية التقليدية، التي عبَّرَت عن نفسها في بعض لحظات الحوار ذات الطابع الرسمي المتأنق، وفي لحظات أخرى بدا فيها مصراً على إقحام صوته الشخصي في سياقاتها السردية، وذلك عبر تراكيب مقتضبة ذات طابع إخباري موجز، أكثر منها وصفاً روائياً مشبعاً دلالياً؛ كالمقارنة التي يعقدها –مثلاً– بين نمط المدرّس الفرنسي، ونمط المدرّس العربي (ص.ص126–128)، وشروحه السياسية الحماسية، وخاصة في تعقيبه على سجن عبد الرحمن وعبد العزيز، ولحظة إعدام عبد العزيز ورفاقه (ص.ص 368–372)، ولحظة اختتام السرد الذي يستعيد مقولة العمل؛ أي خيار دفن الماضي أو الانهزام أمامه (ص 408)، ولحظات أخرى مشابهة، لكنها تبقى محدودة عموماً، إلى جانب اعتدال صيغ اللغة التراثي نفسها، من طراز المقطع التالي:

"يظل عبد الرحمن صامتاً يتتبع هذا الحديث الساذج بين بقال وجزّار وخياط، وعلى فمه ابتسامة الغبطة، حديث ساذج لكنه مثل النفوس الساذجة التي يعبر عنها، مليء بالإيمان وعامر بالشجاعة، فقد كانوا جميعاً يتحدثون وأذن المقدم مرهفة، ولكنهم لا يشعرون أنه هو الآخر آمن مثلهم بأن الحرية أوشكت أن تظل الوطن (ص405).

وقل الأمر نفسه عن "دهاليز الجسر القديم" الرواية المجازية للروائي والباحث المغربي: "د.حميد لحمداني"، على الرغم من كونها لا تعود إلى مرحلة الخمسينيات أو الستينيات، بل إلى أواخر السبعينيات (1979)، في توجيهاتها الخطابية إلى القارئ، وعلى الرغم من أهمية "د.لحمداني" بوصفه باحثاً روائياً:

"لابد من الاحتجاج، لابد من الغضب. حينما يزحف الطوفان يجر وراءه المدينة، ويقتلع الحجارة من الأساس، يكشف عن جذور هذا الخبث الذي يسري في البلد من أمد بعيد، سيعرّي قبور الناس الذين اختاروا موتهم، فينهضون، يبعثون الروح في الأحياء والأموات، يعيدون بناء الدور، يعمقون الأساس"(19).

غير أن العمل الروائي الذي يبلغ فيه الحرص على التكلف البلاغي حدوده القصوى، هو عمل الروائي السوري "سليمان كامل"، الذي أصدره عام 1969: "رماد لا تذروه الرياح"، وهو عمل مكتوب بحماسة خطابية عالية النبرة، تعرض ما هو مزيج من توليفات سيرية واضحة وحس تبشيري يحيل لحظات السرد الروائي الإنسانية الحية، إلى ضجيج استعارات مكرورة تتردد بين صفحاته التي تبلغ ثلاثمئة وخمس صفحات، وكأنها سباق كفاءة بلاغية تنتظر التهاب الأكف إعجاباً.. وبوسع المرء أن يختار أي مقطع من هذا العمل كي يلاحظ إلى أي حد يمكن عدّه أنموذجاً لتكلف النص، لغة وقضايا.

حتى لحظات الحوار الأكثر تطلباً لواقعية اللغة وتلقائيتها تغدو لدى "كامل" مهرجاناً للتكلف البلاغي غير المحتمل. فإذ يعود –مثلاً– الراوي (نضال) معلمه المناضل "عيد"، المصاب بشلل في رجله اليسرى، سبَّبه الضرب الذي تعرّض له في مظاهرة وطنية ضد المحتل الفرنسي، ويسأله عن المدة المتوقعة للزوم السرير والقرية، يجيبه المعلم عيد قائلاً:

"سآكل نفسي وأسوطها بسياط الإرادة لأقبر ذلك التلامس بيني وبين جسدي، إني أخاف هذه الكينونة المتبرعمة في الأشياء وفي كياني اللحمي. سأعرج طويلاً. ولكني سأحاول أن أوحي لرجلي المعطلة أن تنهض من شللها في معجزة عجائبية. إني سألاشي في عناد صقيع الإحساس

بـالموت وباستشـراف حركـة النمـاء والتفجـر فـي عروق الشعب العربي وبهيمنات الإيغال في ربيع دائم.. الخ"(20)!!!...

2-بين التشاعر والشعر الذي لا موقع له (اللغة الشعرية):

قد يكون من حسن الحظ، أو من سوئه، أن نمط اللغة التقليدية قد تراجع في السرد الروائي العربي بشكل ملحوظ، منذ أواسط الستينيات، وربما منذ حزيران 1967؛ بفعل الشرط النفسي الذي عاشه الشعب العربي بعد خيبة وطنية كبيرة، وما تلاها من هزائم، أو انتصارات، وخاصة شرائح المثقفين والعاملين في حقل الإبداع الفني بأنواعه، والخصوصيات الانفعالية التي يتصفون بها. هذه الخيبة، أو الزهو، وضعا المبدعين العرب في حالة مراجعة ذاتية، اختلفت في طبيعة تجلياتها ودرجاتها، غير أنها اتصفت –عموماً– بقدر ملحوظ من التوتر والتعاطي الانفعالي مع الأحداث. ولعل هذا ما أدى دوراً رئيساً في دفع اللغة التقليدية، في عمومية قوالبها، إلى مواقع متراجعة، وتقدم اللغة الانفعالية ذات الشحنات الشعرية التي تلامس الذات المنفعلة، والمتوترة، أو المتحفزة على نحو أكثر خصوصية. غير أن هذا النمط من التعاطي الانفعالي مع السرد الروائي، الذي يبدو بعيداً عن الاستجابة لثلاث خصائص روائية هامة؛ وهي: 1–ضرورة اعتماد السرد الروائي على النمو الداخلي، الذي تكفله له عناصر العمل نفسه ومجموع علائقها وتفاعلاتها. 2–احتفاظ الروائي بقدر ملحوظ من المسافة الموضوعية إزاء أحداثه وشخصياته. 3–أهمية التعدد الصوتي في العمل الروائي، الذي يفترض أن يجعل من صوت الروائي– إن وجد– واحداً من أصوات كثيرة تتفاعل داخل هذا العمل الروائي؛ هذا النمط من التعاطي الانفعالي مع السرد الروائي، قد أنتج لغة شعرية تفاوتت بشكل ملحوظ في مستوى الأداء، بين شعر متواضع الإمكانية إلى حد بعيد، لا يوازي نمط الموهبة الروائية التي يمتلكها صاحبه أو يوازيها في حالات من الأداء الروائي المتواضع أساساً –وقد لا نكون معنيين كثيراً بهذا النمط الأخير –وشعرية حقيقية لافتة بحق، يتألق فيها القول بأقصى درجاته الانفعالية والشعورية الباهرة، غير أنها –للأسف– شعرية وشعر يجيئان في غير موقعهما.

في الأداء الشعري متواضع الإمكانية، يصل الطموح الخاص لبعض الروائيين إلى حد إقحام مقاطع شعرية في الفضاء النصي(21) (Lespace textuel) لأعمالهم، مكتوبة على نسق الكتابة الشعرية لشعر التفعيلة، أو الشعر الحر(22). وفي مثل هذا الإقحام، يغدو تقويل الشخصية ما لا تتيح لها إمكاناتها الخاصة قوله، مسألة ملحوظة تماماً، أما إلى أي حد يسوّغ فيها المقام مثل هذا الشعر لغةً ومضموناً، فتلك ليست قضية ذات أهمية شاغلة –على ما يبدو– لأصحاب مثل هذه الأعمال؛ ففي "الأشجار والريح" (1971) –مثلاً– وهو العمل الروائي الثالث للروائي العراقي "عبد الرزاق مطلبي"، وعلى الرغم من أن لغة هذا العمل تعتمد –عموماً– فصحى مبسطة، تتواشج في بعض المواقع مع تفصيح للهجة العامية العراقية، يسوق إلينا "المطلبي" –أحياناً– مقطوعات شعرية مقحمة بشكل لافت على شرط الشخصية المنسوبة إليها، وإمكاناتها الخاصة، كما هو شأن المقطوعات الشعرية المتكررة لمهدي البطل السلبي في هذه الرواية، من طراز هذا المقطع الذي يهجس فيه مهدي بزوجة الصياد موسى:

"أشمها فيتدفق في صميمي حنين

تمسحين بكفك شعري

ثلاثية محفوظ تتجنب في بدايتها أي شكل من أشكال الوصف الخارجي المجمّل للطبيعة الذي يتوسل مجازات بعيدة ولغة متأنقة.

تدب أصابعك فيه وأفرح

خدّي على خدك ونظل طائرين إلى الأبد

في عينيك أكبر...

في صوتك أحلم...

وفي دفئك أنام... الخ"(23).

وفي مونولوج آخر لا يأخذ فيه الشاعر شكل التشطير المتعاقب للسطور، يتصل بردة فعل مهدي إزاء رفض أهل محبوبته "هيلة" تزويجها منه، يلاحظ إلى أي حد يصل فقدان الحساسية الشعرية لدى "المطلبي" في التكلف المجازي الممجوج التالي:

"أكرههم.. أغلق فمي وأصلب ملامح وجهي لكن عيني الراشحتين حزناً تفضحانني أمام عيني سعيد المتوغلتين حتى آخر نقطة في عمقي المثقوب"(24).

وعلى الرغم من أن للروائي الجزائري "واسيني الأعرج" خبرة لم تعد بسيطة –كما يُفترض– قياساً إلى زمن إصدارته الروائية (منذ عام 1981)، وإلى حجم هذه الإصدارات (حوالي اثني عشر عملاً روائياً)، فإنه ومنذ عمله الروائي الأول: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1981)، حتى آخر عمل وصل إلينا: "ذاكرة الماء" (1997)، لا يزال يستهلك كثيراً من حرارة أحداثه وشخصياته باستطرادات شعرية، تهدر غير قليل من مصداقية أعماله، على الرغم من أدائه الروائي المعقول عموماً؛ ففي أعمال "الأعرج" الروائية يقف القارئ على جملة القيم، والهموم الإنسانية، والحضارية، والوطنية، لهذه الأعمال، في الوقت الذي يلاحظ فيه إلى أي حد، تخضع هذه القيم لصوت الروائي المتفرد على كامل المساحة اللغوية لنصوصه، فتتجلى إقحامات شعرية تنتمي إلى مبدعها، وخصائص ذائقته، وحساسيته اللغوية الخاصة، قبل أن تلامس معالم شخصياته، وتعيّناتها، وعناصر سرده الأخرى ومتطلبات مواقعها.

المغربي عبد الكريم غلاب لم يستطع على ما يبدو أن يتخلى تماماً عن الذائقة اللغوية التقليدية.

إننا لا نستطيع أن نفهم –مثلاً– تحت أي عنوان سردي، يمكن أن يسوّغ "الأعرج" هذه التهويمات المجازية، الشعرية، لشخصية بسيطة من طراز "ميمون الشمايمي" بواب البلدية، وأداة المختار في تنفيذ مخططاته ضد التعاونيات الزراعية، وهو يتفكر بتفاهة موقعه في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

"لا شعورياً، حاولت أن أحدد نفسي.. عارياً، كنت.. مرمياً على هامش زمن ينقرض في داخله فرحي بهدوء..." (ص233).

ومثل هذا الهاجس الشعري يعلن عن نفسه أيضاً، بوضوح شديد، في تداعيات الفلاح الفقير عيسى القط، الذي كان يقاسم الحيوانات اسطبلها، كما يقول هو نفسه (ص 205)، فيغدو شاعراً و محللاً نفسياً في تداعياته المشغولة، بتردد عبد الواحد في انتمائه الطبقي –السياسي إليهم:

"أنا أدرك نقطة ضعفك يا عبد الواحد.. لم تتجانس بعد مع نفسك بشكل حاسم.. مازلتَ مشوشاً من الداخل.. أنت مثل مدينة أرغمت على عشق كل ساكنيها، لكنني متأكد أن هذه المدينة ستنتهي إلى أيدي الفقراء.. فهم الوحيدون الذين لم ينتهكوا جمالها، ولا اغتصبوها، ولا فضوا بكارتها..." (ص163).

تحليل نفسي، وتشاعر يتكئ على الأبنية المجازية المعروفة للشاعر العراقي مظفر النواب، بعد إفراغ هذه المجازات من طاقتها الشعرية؛ إذ أُخضعت لنسيج سردي عقلاني لا يلائم انطلاق تفتيقاته الجنسية الشهيرة. ولنا أن نتساءل، بعد ذلك: ما الذي يميز لغة ميمون الشمايمي أو

عيسى القط، عن التصدير الشعري للرواية، الذي سبق الإهداء؛ هذا التصدير الذي قدمه لنا واسيني الأعرج، باسمه الشخصي طبعاً:

"هل صحيح أن عيونك ملعونة!؟

قلتها بسذاجة ثم غبت وسط حرائق العيون الهمجية، ودمار المدن الساحلية...

آه يا مريم يا دمعة البحر المستعصية" (ص3).

مثل هذا الشاعر الذي يقتحم دلالات النص، فيربكها، أو يحرفها، أو يشوهها تماماً، يكثر في عمل الصحفية والروائية الكويتية "ليلى العثمان": "وسمية تخرج من البحر"؛ ففي هذا العمل الروائي المشغول بهموم نسائية عن حقوق المرأة، لم تستطع أن تجد توليفها المناسب، في حكاية ذات تفصيلات ميلودرامية واضحة، وحبكة مكرورة (عشق الفتى الفقير– الصياد البحري عبد الله– للحسناء الثرية: وسمية)، يغدو الصياد عبد الله، الذي لا تتجاوز حصيلته التعليمية محاولات متعثرة لفك الحرف، يتهجى فيها ما تعلّمه عند المطوع" (ص78). ببساطة أيضاً، شاعراً يستبيح فنون الفصاحة والبلاغة، مذّكراً ليس بالتفتيقات الجسدية الشهوية لمجازات مظفر النواب، بل بذلك القاموس المجازي لعالم "غادة السمّان" القصصي القصير في الستينيات وأوائل السبعينيات، وملامساته النسائية الرقيقة للأشياء:

"آه يا أحراش الذاكرة المكتظة بالصور. ماذا حدث في تلك الليلة" (ص79).

"يا ذلك الوجه الأسمر النابض بلون الصحراء" (ص19).

"آه يا ألمي لو مزقت أكفانك التي ما تزال و ارتعشت جثث فرحي التي تدثرت تحت رطوبتك. آه، أيتها الأغاني المخنوقة داخل حنجرتي.. كم أتمنى.. أن تنطلقي" (ص9).

تعجز مثل هذه الشعرية –أو التشاعر– عن أن تقدّم– عادة– أية قيمة معرفية في النص الروائي، إن لم نقل: إنها تنهض بعبء سلبي فعلاً، هو خلط ملامح الشخصيات، وتضييع التخوم الحقيقية التي تميز تعييناتها، وتسييد صوت الروائي بوصفه صوتاً مطلق الجبروت، قادراً على اختصار كل التمايزات، وإذابتها في مساحة صوته التي لا تعرف حدوداً. غير أن هذا لا يمنع، أن يلاحظ القارئ، إلى أي حد يمكن للحرفية الشعرية في السرد الروائي أن تصل في جمالياتها المطلقة، المتحررة من خصائص السرد الروائي وضروراته. ولعل هذا ما يمكن الوقوف عليه عند الروائي السوري حيدر حيدر، الذي يشكّل قمة هذا النمط من الصياغة الشعرية للسرد الروائي، ولحظاته المختلفة: (وصف، وحوار، ومونولوج، وتداع). لكن مثل هذا الجهد الشعري، يبدو جهداً مهدوراً، في نص يتطلب –في جملة ما يتطلب– البهوت الإنشائي المرتبط بالوعي متعدد اللغات، لا الانفعال الشعري المرتبط بفردية الشاعر اللغوية(25).

غير أن تجربة روائية أخرى، هي تجربة الروائي المصري المعروف إدوار الخرّاط تدفع الاحتفاء بشاعرية اللغة الروائية إلى مواقع مسرفة في تطرفها، تبدو معها تجربة حيدر حيدر تجربة شديدة الاعتدال. ذلك أن إدوار الخرّاط –في الجزء الثالث: "يقين العطش" (1996) من ثلاثية: "رامة والتنين"، التي صدر جزؤها الأول: "رامة والتنين" عام 1979، وجزؤها الثاني: "الزمن الآخر" عام 1985– يحيل احتفاءه بشعرية العبارة، والكلمة والسياقات اللغوية السردية عموماً، التي تمتح من معين صوفي واضح

قد يكون من حسن الحظ أو من سوئه أن نمط اللغة التقليدية قد تراجع في السرد الروائي العربي بشكل ملحوظ منذ أواسط الستينيات.

* قد يقحم الروائي الشخصي في سياقات الرواية السردية.

أحياناً، إلى تجلٍّ جديد هو ملاحقة لطاقة الحروف الصوتية. بل وربما الشكلية، عبر مقاطع غير قليلة. يسود في كل منها حرف بعينه يتكرر مع كل كلمة من كلمات هذه المقاطع؛ فمرة يتردد مقطع ضادي يشغل ثلاثة أرباع الصفحة (215) من هذا الجزء، ومرة يتردد مقطع فائي (ص226) أو طائي (ص288). بل إنه أحياناً يلجأ إلى مفردات أجنبية، كي يكمل السلسلة الفائية -مثلاً- في الصفحة (266).

وإذا ما كان "الخرّاط حريصاً جداً على تقديم مداخلات تسويغية متكررة في غير محفل روائي(26)، كما في إصدارات نقدية خاصة به: "الحساسية الجديدة" مثلاً، وعلى الرغم من حماسته الشديدة في تسويغ هذه التجربة، وربما المباهاة بها، والدعوة إلى تمثلها تحت عناوين شتى من طراز: "الحساسية الجديدة" أو "الكتابة عبر النوعية"(27) أو ما شابه، فإن المسألة تبقى في نتائجها الفعلية عاجزة عن الإقناع إلى حد بعيد؛ إذ لا ندري، إلى أي موقع يمكن أن يقود السرد الروائي هذا الاحتفاءُ اللغوي المسرف، الذي يصل إلى إنتاج مثل هذه السلاسل الفائية أو الضادية أو سواها، في الوقت الذي يعلن "الخرّاط" فيه، أنه يسعى إلى إعطاء صوت لمن لا صوت لهم"(28). فأي صوت يمكن أن يمنحه "الخرّاط" لمن لا صوت لهم، وهو يصادر الأصوات كلها، بسرده الشعري أحادي الانتماء والشكل، في رحلته السردية المعكوسة من المعنى إلى الحرف، ومن الجنس السردي- الذي يُفترض أن يلاحق الحياة البشرية الغنية بقضاياها وخفاياها -إلى الحياة اللغوية للكلمات والأحرف في اشتقاقاتها وتقلباتها وتوليداتها، ومن الحياة و تجاربها، إلى تهويمات شعرية يتعبد فيها ميخائيل "رامة، وجسد رامة، على امتداد ثلاثة أجزاء متباعدة زمنياً، من عمل روائي واحد، على الرغم من أن ميخائيل و "رامته" على مشارف أرذل العمر؟!

وهل تتعرف الرواية الواقع، وتُعرِّفُ به، وصاحبها لا يسعى فعلياً إلى الواقع، ولا يفتش عن أدوات قراءته الحقيقية، بل يسعى إلى "انفجار عضوي، حسي، فكري، لغوي [...] ما يفتأ يراوغني، ويراودني، ويخالجني، وأراوغه، وأخايله وأهاجمه حيناً بعد حين(29)"؟! أهي الـ "كهانة الجديدة" -كما يسميها الدكتور فيصل درّاج- التي ترسل "غريب الكلام" متوسدة "بصيرةً لا تعبأ بالبصر"(30)؟.. أم هي "الشفويات السماعية" التي تنتج أصواتاً يأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر، وتعجز عن إنتاج الوقائع والأفكار والمفهومات، كما يلاحظ محمد كامل الخطيب(31)؟...

ج-رواية النثر.. نثر الرواية:

في كل مرة تتغافل فيه الرواية عن مركز حضورها وفعلها الحقيقي؛ الواقع.. حياة ناسه وقضاياهم ولغتهم، تجد نفسها مدفوعة إلى تسديد الضريبة عالية عن هذا التغافل: عملاً يفتقد الطريق إلى قلب قارئه، بالقدر الذي افتقد فيه الطريق إلى قلب الواقع.

ببساطة شديدة: قضية الرواية هي قضية -أو قضايا- الواقع، ولغة الرواية هي لغة -أو لغات- الواقع. وكل ما عدا ذلك ليس سوى جهد مهدور يصب في غير موضعه فينتج جنساً أدبياً هجيناً، أو لا ينتج جنساً أدبياً على الإطلاق. ذلك أن "الكلمة لا يمكن أن تستحيل إلى جسد، وكيمياء الكلمة حجر فلاسفة الحداثة لا يبدو أنها تنتج سوى المزيد من الهذر والتلافظ". كما يقول

المفكر الفرنسي "هنري لوفيفر"(32).

هذا هو درس الرواية الذي يُذَكّرنا بنفسه كلما نسيناه، أو تناسيناه؛ الدرس الذي تغرقه تجارب عربية هامة؛ مشرقية، ومغربية، في النسيان؛ تجارب تمتد على طول المسار الانفعالي الطويل لتاريخ من التعاطي مع الأحداث، والشروط العامة والخاصة العسيرة، التي يعانيها مبدعو الرواية العربية، فيسيّدون الشعر أو شبه الشعر في أعمالهم، ويهملون خاصية الرواية، وزمن الرواية، ولغة الرواية؛ أي النثرية. هذه النثرية التي اكتشفها هيغل Hegel (1770-1831) الفيلسوف الألماني الجدلي، لكن المثالي، منذ ثلاثة قرون وقبل بها، ربما مضطراً، ونبّه عليها، وهو يتأمل خصائص عصره الحديث المركزية؛ العصر الذي لم يعد بطولياً للأسف، ولا شعرياً، وخصائص الجنس السردي الذي أنتجه هذا العصر، ونثريته أيضاً: الرواية (33).

❒

▪ الهوامش:

(1) واط، إيان: "نشوء الرواية"، ص423.

(2) نفسه، ص38.

(3) نفسه، ص34

(4) واط، إيان: "نشوء الرواية"، ص32.

(5) انظر: كيتل، أرنولد: "مدخل إلى الرواية الإنكليزية" م(1) ص.ص: 45- 46.

(6) نفسه، ص.ص 40- 47.

(7) انظر: درّاج، د.فيصل: "دلالات العلاقة الروائية" ص357.

(8) نفسه، ص358.

(9) انظر: بدر، د.عبد المحسن طه: "تطور الرواية العربية الحديثة"، ص318.

(10) مثلاً -كتابه: "تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم"، ص30. وكتابه: "نظرية الرواية" ص.ص 5- 6.

(11) محفوظ، نجيب: "القاهرة الجديدة" ص5.

(12) نفسه، ص6.

(13) يذكر محفوظ أن مخطوطة الثلاثية قد اكتملت في نيسان 1952، كما يشير "روجر ألن" في كتابه "الرواية العربية" ص163.

(14) محفوظ، نجيب: "بين القصرين" ص.ص5- 6.

(15) انظر: منيف. د.عبد الرحمن: "الكتاب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية"، ص.ص80- 81.

(16) معلة، عبد الأمير: "الأيام الطويلة"، ص254.

(17) انظر: بدر، د.عبد المحسن طه: "تطور الرواية العربية الحديثة"، ص.ص51- 66.

(18) الحَبابي، محمد عزيز: "جيل الظمأ" ص252.

(19) لحمداني، د.حميد: "دهاليز الجسر القديم" ص.ص 181- 182.

(20) كامل، سليمان: "رماد لا تذروه الرياح" ص145.

(21) الفضاء النصي: هو الحّيز الذي تشغله الكتابة ذاتها -بوصفها أحرفاً طباعية- على مساحة الورق. انظر: لحمداني، د.حميد: "بنية النص السردي" ص55.

(22) ربما يتاح لنا هنا، الاصطلاح على أن الشعر الحر، هو الشعر الخالي من كل قيد موسيقي خارجي، بما فيه التفعيلة، تمييزاً عن شعر التفعيلة المقيد بتفعيلاته.

(23) المطلبي، عبد الرزاق: "الأشجار والريح" ص131.

(24) خط التشديد من عندنا.

- المصدر السابق، ص.ص 211- 212.

(25) انظر: باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية" ص13.

(26) انظر –مثلاً– مداخلته في لقاء الروائيين العرب في باريس (1988) في كتاب "الإبداع الروائي اليـــــوم" ص.ص 91– 93 و 133– 137. ومداخلته في ملتقى الروائيين العرب الأول في قابس (1992) في كتاب "ملتقى الروائيين العرب الأول" ص.ص 99– 111.

(27) انظر: "الإبداع الروائي اليوم"، ص91.

وسليمان، نبيل: "فتنة السرد والنقد" ص.ص 50– 51.

(28) انظر: الخرّاط، إدوار: مفهومي للرواية في كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق" –لمجموعة من الكتاب العرب، ص307.

(29) انظـــر: "ملتقـــى الـــروائيين العـــرب الأول" ص105.

(30) عن كتاب سليمان، نبيل: "فتنة السرد والنقد"، ص50.

(31) انظر: الخطيب، محمد كامل: "انكسار الأحلام، سيرة روائية" ص.ص 137– 138.

(32) لوفيفر، هنري: "ما الحداثة" ص26.

(33) انظر: هيغل: "فكرة الجمال" ص.ص 144– 146.

ولوكـــاتش، جـــورج: "الروايـــة كملحمـــة بورجوازيـــة" ص.ص28– 30.

– المصادر والمراجع–

أ- المصادر (الروايات) :

1- الأعرج، واسيني: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، دار الجرمق، دون اسم مكان النشر، دون تاريخ.

2- الحبابي، محمد عزيز: "جيل الظمأ"، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982.

3- الخراط، إدوار: "يقين العطش"، دار شرقيات القاهرة، ط(1) 1996.

4- العثمان، ليلى: "وسمية تخرج من البحر"، دار المدى، دمشق، ط(3) 2000.

5- غلاب، عبد الكريم: "دفنا الماضي"، مطبعة الرسالة، الرباط، ط(4) د.ت.

6- كامل، سليمان: "رماد لا تذروه الرياح"، دار اليقظة العربية، بيروت 1969.

7- لحمداني، حميد: "دهاليز الجسر القديم"، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.

8- محفوظ، نجيب: "بين القصرين"، دار القلم، بيروت 1973.

9- المطلبي، عبد الرزاق: "الأشجار والريح"، دار الكلمة، العراق، ط(1) 1971.

10- معلة، عبد الأمير: "الأيام الطويلة"، ج(2) وزارة الثقافة، بغداد ط(2) 1978.

ب- المراجع:

1- آلن، روجر: "الرواية العربية"، ت: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1997.

2- باختين، ميخائيل: "الكلمة في الرواية"، ت: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

3- بدر، د.عبد المحسن طه: "تطور الرواية العربية الحديثة" دار المعارف، مصر 1963.

4- الخطيب، محمد كامل: "انكسار الأحلام، سيرة روائيـــة"، وزارة الثقافـــة، دمشـــق، ط(1) 1987.

5- الخطيب، محمد كامل: "تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم"، وزارة الثقافة، دمشق ط(1)، 1990

6- الخطيب، محمد كامل: "نظرية الرواية"، وزارة الثقافة، دمشق 1990.

7- دراج، فيصل: "دلالات العلاقة الروائية"، دار كنعان، دمشق ط(1) 1992.

8- سليمان، نبيل: "فتنة السرد والنقد"، دار الحوار، اللاذقية، ط(1) 1994.

9- كيتل أرنولد: "مدخل إلى الرواية الإنكليزية" م(1) ت: هاني الراهب، وزارة الثقافة، دمشق، 1977.

10- لحمداني، د. حميد: "بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط(2) .1993.

11- لوكاتش، جورج، "الرواية كملحمة بورجوازية" ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط(1) 1979.

12- مجموعة من المؤلفين العرب: "الرواية العربية، واقع وآفاق"، دار بن رشد، بيروت، ط(1) 1981.

13- مجموعة من المؤلفين العرب: "ملتقى الروائيين العرب الأول" دار الحوار، اللاذقية .1993.

14- مجموعة من المؤلفين العرب والأجانب: "الإبداع الروائي اليوم" دار الحوار، اللاذقية، ط(1) 1994.

15- منيف، د.عبد الرحمن: "الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية"، دار الفكر الجديد، بيروت. "(1) .1992.

16- هيغل: "فكرة الجمال"، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط(1) .1979.

17- واط، إيان: "نشوء الرواية"، ت: عبد الكريم محفوض، وزارة الثقافة، دمشق 1991.

❑❑❑

دلالة الذاكرة في النص الروائي

– قراءة في علامية الزمن الماضي–

علاء جبر محمد

مهاد: تنزع الذاكرة إلى تجسيد دلالات سردية ومعنوية عديدة من خلال تضمينها في النص الروائي، تبعاً لأهداف مسبقة رسخت في ذهن الروائي مهد لها بالتأمل وساعد على بذلها في الماديات بمرحلة التشكيل النصي حتى استقام لما أراد من غاية بعد أن أتم إعداد الرواية وبناءها شكلاً ومضموناً.

**** يلجأ الروائي إلى تضمين هذا الإحساس الطبيعي في بنيان روايته ليقوم عن طريق التضمين بانتقاد الجاري من أحداث.***

وتتوزع دلالات الذاكرة– زماناً ومعنى– في النص الروائي على مجالات زمنية مختلفة وتتبع هذه الدلالات معاني سردية مختلفة، فمن معاني الذاكرة ودلالاتها في النصوص الروائية عدولها من الزمن الحالي الذي يمثل عادة الهيكل الزمني للنص الروائي والرجوع إلى أحداث انقضت واختفت عن ساحة الصراع المستمر فيقوم بتقديم ما كان سائداً آنذاك بأسلوب انتقادي استرجاعي يهدف إلى تنظيم تذبذب الأحداث المنقضية بحسب ما يراه ويعتقده صحيحاً بواسطة الخبرة التي تكونت لديه من استجلاء الماضي وعيش الحاضر وتأملاته المستقبلية، لذا فالدلالة الأولى لتضمين الذاكرة في النص الروائي هي العدول إلى الزمن الفائت لتعديل خطوط مساره، الأمر الذي يمكن أن نصطلح عليه بـ(ذاكرة انتقاد الماضي).

أما الدلالة الثانية التي تستجلبها الذاكرة وتضمنها في النص الروائي فيأتي بالتسلسل المنطقي والتتابع الزمني بعد مرحلة (الذاكرة المنتقدة للماضي).

إذ يلجأ الروائي في هذه المرحلة من مراحل البناء الروائي إلى تضمين ذاكرة ماضية تسترجع أحداثاً انقضت وفات زمانها في جلبة أحداث الحاضر وتنازعها بين (التي واللتيا) فيقطع ضوضاء ذلك الصراع ويعود إلى الوراء قليلاً ليستريح من الفوضى والألم والشغب عن طريق استذكار ما مضى من دعة وآمان وبساطة و... و...– قد لا تكون هذه الإحساسات صادقة مئة بالمئة– ولكن ما جعل المسترجع يحس بهذه الصفات الجميلة الرقيقة لما مضى، عن طريق الموازنة بين ما يحدث وبين ما قد حدث، فإن صعوبة العيش والتعب والنصب المرسوم على جبهة أحداث اليوم– أكيد– ستحس بأنها كارثة إذا ما قارناها بأحداث الماضي التي تقل عن

الحاضـر بنسـبة الألـم والحرمـان، فبـذلك يكـون الماضي راحة- على الرغم من صعوبته- مقارنة بأذية الحاضر.

لـذلك يلجـأ الروائـي إلـى تضـمين هـذا الإحساس الطبيعي في بنيان روايته ليقوم عن طريق هذا التضمين بانتقاد الجاري من أحداث ومشـكلات ومصـاعب علـى مسـاحة صـراع الحاضر بين الماضي الذي قل عن الجاري الآن بكثير بحيث أصبح جنة مقارنة بنار اليوم.

ومن خلال ذلك يمكننا أن نصطلح على هذا التضمين بـ(ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي) بحيث يكون العدول هنا من الحاضر إلى الماضي لا لرمي اللوم والتبعة على الماضي بل لاستجلاب الماضـي وكشـف مجريـات أحداثـه ليكـون شـاهداً وتشهيداً على آلام الحاضر البغيض.

وتمثـل الدلالـة الثالثـة هـي الأخيـرة نهايـة حلقات السلسلة المعتمدة على الماضي في توقيف أحداث الأمس وانتقادها بعد أن ينطلق من أحداث اليوم. ولكنه في الحلقة الثانية يقوم الروائي بتسيير أحداث الأمس وتوقيف أحداث اليوم لانتقادها تبعاً لمـا مـر مـن حـدث فـي الأمـس، وجعـل الأمـس مرحلة حسنة إذا ما قارناها بمرحلة اليوم السيئة.

ولـم يبـق إذن مـن مراحـل الزمـان الطبيعيـة التابعة لدورته في ميزان الحياة سوى المستقبل إذ يكـون محـور دلايـة الـذاكرة فـي هـذه الحلقـة هـو المستقبل الذي يكون بؤرة ما ستدلل عليه الذاكرة هنا.

ذكرنا أن عملية الانتقاد التي شكلها الروائي في أعماله الروائية في الحلقة الأولى (ذاكرة انتقاد الماضـي) والحلقـة الثانيـة (ذاكـرة انتقـاد الحاضـر بعين الماضـي) أنها كانت عملية انتقادية أحادية بحيث تتبع من مرحلة زمنية معينة لتنتقد مرحلة زمنيـة معينـة أيضـاً، والمركـز المحـرك لآليـات الانتقاد في هذه التتابعات النقدية هو الماضي عن طريـق اسـتذكار مـا اكتنزتـه الـذاكرة، ومـا أفادتـه للمستذكر من خبرة استطاع من خلال انتقاد أي زاويـة كانـت سـواء أكانـت الزاويـة ذات منظـار ماضي أم كانت ذات منظار حاجز.

أمـا فـي هـذه الحلقـة، أي الحلقـة الثالثـة، فستكون عملية الانتقاد المجسدة في النص الروائي مبنية على أساس ثنائي وليس أحادياً وذلك من خلال استجلاب مرحلتين زمنيتين بواسطة الذاكرة لانتقاد مرحلة زمنية ثالثة، أو جعل تلك المرحلة الثالثة مرحلة أمل جديد يطمح من خلاله الروائي إشراق الخير وبذره في أرض نصه.

إذ يعتمد الروائي في هذه الحلقة على جعل المسـتقبل- وهـو مـا تبقـى مـن حلقـات الـزمن الطبيعـي- منظـار الاستشـراف الأمـل والحيـاة الزاهيـة بعـد أن مـرت الحيـاة فـي المـرحلتين السـابقتين- الماضـية والحاضـرة- بسلسـلة مآسـي ومشاكسـات لعبـت بمصـائر النـاس وطموحـاتهم التي كانوا يرونها تضيع وتضمحل في ظل مرارة الماضي التعيس وقساوة الحاضر البغيض، لذلك كانت الذاكرة هنا بمثابة السحابة المظللة لمرحلتين زمـانيتين لتوضـح مـدى الظلـم والظـلام الـدامس المغطي لحياة النـاس ونفوسـهم لدرجـة أنهـم فقدوا الأمـل بإصـلاح حاضـر ولا يـروه إلا فـي مسـتقبل آت سيلف جراح الماضي والحاضر بضماد الأمل البارق من عيونه.

الأمـر الـذي يمكـن أن نحـدده بحركـة الـذاكرة الواسـعة الراجعـة إلـى أحضـان الماضـي والسـاحبة اذيالها إلـى سـاحة الحاضـر لتقوم بتصوير تعاسة الحياة فيهمـا والطمـوح إلـى حيـاة أفضـل فـي زمـن آتٍ... هو المستقبل.

لـذلك يمكـن أن نصـطلح علـى هـذه الدلالـة المجسدة في النص الروائي بـ(ذاكرة انتقاد الماضـي والحاضر بعين المستقبل).

***** *حركة الذاكرة الواسعة الراجعة إلى أحضان الماضي والساحبة أذيالها إلى ساحة الحاضر لتقوم بتصوير تعاسة الحياة.*

((ذاكرة انتقاد الماضي))

يعتمد الإبداع الروائي في هذا النوع من أنواع الذاكرة وتوظيفها في نقد الماضي على قدرة المبدع في تحويل العناصر البنائية للسرد من أفكار مبعثرة إلى أفكار شاملة مستمرة تؤثر في المتلقي وتنتفض على الوضع السيء وترفضه، والتسامي عليه التماساً لرؤية أشمل وأعمق في لحظة تحليق للفعل الإبداعي الروائي الناقد والذي يولد في رحم الذاكرة إذ أن ((الزمان يهدم لكن الذاكرة تحفظ، ولكنها الذاكرة اللاإرادية التي تستعيد الزمن المفقود بالمطابقة بين إحساس قائم وذكرى دفينة تستفيق، فينهض معها الماضي))(1)، ومن هذا النهوض تبدأ عملية النقد ومحاولة التغير التي ينشدها الروائي في عمله السردي.

ومن هنا تكون الذاكرة في النص الروائي كاسفنجة يمتص بها الروائي الزمن الماضي ويقارنه بالحاضر الموجود ويعكس عليه طموحات التغيير والسعي وراء خلق عالم جديد يمثل طموحات الروائي.

**** الذاكرة في النص الروائي كإسفنجة يمتص بها الروائي الزمن الماضي ويقارنه بالحاضر الموجود ويعكس عليه طموحات التغيير.***

ومن بين الروايات التي نزحت صوب هذه التقنية من تقنيات الذاكرة رواية "مصارعة الموت" للروائي "عبد الرحيم السبلاني"، إذ حاول السبلاني فيها أن يعكس فطرة بعض الناس في الزمن الماضي وسذاجتهم، وسيرهم وراء عدد من الناس الذين يحاولون استغلال طيبتهم الزائدة وتسخيرها في خدمة مصالحهم، وذلك عن طريق العامل المؤثر الأول في حياة الإنسان، ذلك العامل الذي يتعايش معه ويعيشه يومياً، وفي كل لحظة ألا وهو الدين، وذكرَ عن طريق بث عدد من الروايات والأخبار التي تدعو الناس صوب (الدين المغلق) الذي يرى أن الحياة ما هي إلا استذكار وأدعية، وأن عمله محصور في احتياجاته الضرورية وليس له أن يطلب أكثر من حاجته وإلا كان من أصحاب الدنيا وطلابها.

كل تلك الأمور التي بثها الروائي في ذلك الزمن الذي يستذكره جعلت الإنسان يتجه صوب هذه الأشياء تاركاً أشياء أخرى ضرورية في حياته كالعلم والعمل، الأمر الذي أدى إلى أن ينتشر الجهل ويعم الفقر، ذلك الأمر الذي فتح الباب أمام فئة معينة من الناس وهم الذين استغلوا حب الناس لدينهم وتعلقهم به، حتى يحتلوا الأماكن المتميزة في الدولة ويسيطروا على أموالها ويستعبدوا الناس باسم الناس.

وقد عمد السبلاني إلى طرح آلية الاستذكار في مقدمة روايته، ثم بنى عليها أركان روايته، عن طريق عكس تلك الذاكرة على الأحداث داخل المتن الروائي، فهو يقول: "كانت جماعة الفقهاء في العالم الإسلامي منذ القرن الرابع بعد البعثة المحمدية قد صوروا للإنسان أن الدنيا ليست إلا معبداً للترنم بالأذكار والأدعية والتسبيح وليس له أن يعمل فيها إلا بقدر الاحتياج الضروري فإن تعدى ما رسم له كان من طلاب الدنيا وأصحاب الأطماع.

كان أصحاب تلك الدعوة قد جعلوا الزهد سبباً لتطهير النفس من الأطماع وطريقاً إلى الجنة فأوقفت نشاطه وأضعفت إرادته وأطمعته في الآخرة فترك الدنيا وأهمل شأنه الدنيوي وانشغل فكره وقلبه بالجنة ونعيمها الأبدي ثم صار وهو في أمسّ الحاجة يتمنى الموت فيما يناله في الآخرة من الجزاء على التقشف والزهد.

فكان من نتيجة ذلك أن ترك الإنسان المسلم العلم والعمل فانتشر الجهل وعم الفقر ولم يجد القدرة بعد أن سلبت عنه المعرفة على تحمل المسؤولية فتركها لغيره من أصحاب الدعوة وأولاه التصرف وخضع لأمره، وأنصت إلى أقواله واعتقد

في ولايته ووصف حياته في الآخرة بأنه من رواد الجنة وأن منزلته إلى جانب الأنبياء)(2).

وبعد أن بث السبلاني هذا الاستذكار في بداية روايته بدأت إسقاطاتها تظهر في ثنايا المتن الروائي، وذلك بإعادة روح هذه الفكرة على لسان شخصيات الرواية، فنحن نرى انعكاسات هذه الفكرة التي ينقدها السبلاني ويطمح إلى أن لا تنعكس هذه الأفكار الماضوية على حاضره المعيش، فيأخذ بنقدها على لسان ابنة البطل، والتي تمثل الشباب والزمن الحاضر، إذ تنتقد أفكار والدها (الشيخ الكبير) الذي يمثل الماضي المنتقد فيقول على لسان الشيخ: "ألم تعلمي أن الحرمان في الدنيا مع الصبر جزاؤه النعيم في الآخرة؟

-الفتاة: ومن أخبرك أن الجبان والمستضعف في الأرض سيدخل الجنة؟!!

-الوالد: إن ذلك ما حدثنا به فقيه القرية في الكتب، إن التزام العبادة في المساجد والخضوع للإمام كلاهما طاعة لله، إنك تعلمين أن الإمام يملك الجان، ويسيطر عليهم فهو ذو عدالة ولولا فضله لما سيطر عليهم"(3).

وينعكس مثل هذا الحوار الذي يدور بين الفتاة التي تمثل طموحات المستقبل ووالدها الشيخ الذي هو رمز لأفكار الماضي المنتقد في أكثر من حوار داخل المتن الروائي عند السبلاني.(4)

فقد انعكست الذاكرة التي بثها الروائي في مقدمة روايته، والتي نقد فيها سذاجة الناس وطيبتهم وسعيهم وراء بعض الذين استغلوهم، وطموحات التغيير المخفية التي لم يبثها في متن ذاكرته إلا أنه بثها على لسان شخصياته في حوارهم مع المعتقدين بتلك الأفكار ومحاولة تلمس واقع جديد بعيد عن أفكار الماضي.

فضلاً عن أن اللجوء إلى هذه التقنية من تقنيات الذاكرة يساعد الروائي على استثارة المتلقي ذهنياً وشد فكره وانتزاعه من سكونه وسحبه صوب الرواية والهدف المنشود منها في نقد الزمن الماضي ومحاولة تغيير ماضيه حتى لا تنعكس إسقاطاته الفكرية وتنجر على الزمن الحاضر، إذ يجعل هذا الخطاب المبني على استحضار الماضي ونقده ومقارنته بالحاضر وتلمس التغيير في حياة الناس الآتية من المتن الروائي متناً فكرياً ينشد التغيير وتطوير المجتمع وسيره إلى جنب المجتمعات الأخرى في التطور ونبذ السيء من الماضي.

فخطاب الروائي في روايته هذه لا يرى إطاره التكويني إلا في مقارنة الحاضر والمستقبل بالزمن الماضي الذي يصفه بالسلب ويحاول تلمس ملامح الحاضر الإيجابية والواعدة فالسبلاني حينما يروي يستدير صوب الماضي، ليستعيد ذكرياته، ويشرك المتلقي معه ويجعل من الماضي واقعاً سلبياً بالقياس إلى الحاضر والمستقبل.

ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي

عرفنا هذه الذاكرة بأنها: بنية روائية تستمد حيويتها من أحداث الماضي، إذ يكون هو المؤثر في الحاضر لأن الحاضر عندما يكون سيئاً، يلجأ الروائي إلى الماضي لانتقاد الحاضر السيئ وتقويمه وتقييمه بعين الناقد.

وقد كانت هذه الذاكرة هي البنية الأساسية في رواية الأديب اليمني الشهيد "محمد محمود الزبيري": "مأساة واق الواق".

وقبل قراءتي لروايته هذه عرفت الزبيري

*الذاكرة بنية

شاعراً، حتى إنه معروف عند أبناء جلدته اليمنيين بـ(أبي الأحرار) لأنه ناضل وجاهد وسعى إلى تحرير وطنه المكبل بقيود التخلف والأمية والاستبداد أيام الحكم الغابر لكنه ظهر هنا روائياً، ومن دون أن ينسلخ عن هويته الرئيسية، إذ تجده يرسل بين مقطع وآخر من مقاطع روايته أبياتاً من شعره(5)، بل حتى إن داينمو حواره مع (لميس) الأم والجدة التي يعود نسب إليها والتي تعرف عليها برحلته السحرية عن طريق نومه المغناطيسي والتي كانت عنصراً أساسياً في دخوله عالم الشهداء الذي حركوا أحداث رحلته الخيالية في العالم الآخر والتقائه بالشهداء المناضلين الأربعة: "الشهيد عبد الوهاب نعمان والشهيد زيد الموشكي والشهيد محمد صالح المسمري والشهيد الضابط العراقي ج.ج."(6).

وقد حدد الدكتور عبد الحميد إبراهيم مغزى الرواية ومحور أحداثها الأساسية ونقطة كتابتها بمقدمته للرواية، ومن ذلك قوله: "وجاء الزبيري (استشهد سنة 1965م، وكتب روايته "مأساة واق الواق" سنة 1379هـ وقام فيها برحلته إلى العالم الآخر، امتاح فيها من التراث الإسلامي، واستعار كثيراً من مواقف الإسراء والمعراج، وبنوع خاص عند حديثه عن طوائف المعذبين، والذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل، والذي يهمنا من رحلته هو تصوره للجنة، فقد كانت نموذجاً للمدينة الفاضلة التي يحلم بها، وكانت امتداداً للتراث الشرقي الذي يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى"(7).

*** في رواية مأساة واق الواق تمثلت الذاكرة بمقطع من مقاطع اللقاء بأصدقائه المناضلين الشهداء الأربعة.***

أما تحديده بطريقة تشكيلها الأساسي وانطلاقها من باب الخيال والبحث عن المدينة الفاضلة، فقال: "والزبيري لم يقدم مدينته الفاضلة بطريقة تجريدية فلسفية، تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها، بل صورها بطريقة فنية شاعرة تعتمد على الحركة والإثارة، فبينما كان الشهداء في حوار ساخن ونقاش متبادل، إذ يحس العربي أن هناك ضجة "لذيذة ولكنها مثيرة ومقصرة" على حد قوله (ص 191)، فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحداً وراء الواحد ويذهبون إلى مكان آخر، وحين تساءل عن سر تلك الحركة المثيرة، عرف أن "محكمة الحب" قد انعقدت في الجنة"(8).

لذلك حدد الدكتور موضوع هذه الرواية بـ"الانتقاد السياسي" بقوله: "لقد كانت السياسة هي الموضوع الرئيسي الذي يشغله في الجنة، وكان يبحث عن وطنه الضائع، كما كان إقبال يبحث عن وجه الله، لقد صاح بنومه لكي يسرع بتلك الرحلة الروحية "إنني مضطرم كالجحيم باللهفة إلى لقاء بلادي، فأسرع بي يا أستاذي وأطلق روحي من محبسها، فإني أكاد أتمرد عليك وعلى جسدي، فانطلق بلا منوم ولا تنويم". إن السياسة عنده كما قلت مرة، هي مزيج من الحب والفن، والمؤلف يتحدث عن قضايا بلاده، وكأنه يمارس تجربة وجدانية أو تجربة فنية" وأضيف هنا "تجربة صوفية" فإن الفن عند الزبيري تصوف وإشراق، يقول في قصيدة "لحظات الإشراق الفني" يتحدث عن السعادة بتجربته الفنية:

خذوا كل دنياكمو واتركوا

فؤادي حراً وحيداً غريبا

فإني أضخمكم دولة

وإن خلتموني طريداً سليبا

إنه يذكرنا بقول أحد الصوفيين ممن لا أذكر الآن اسمه "نحن في سعادة لو علم الملوك لقاتلونا عليها"(9) فالرواية إذا تتحدث عن انتقاد حاضر اليمن السياسي الذي كان يبصره الزبيري أي حاضر دولة الإمام التي أجهضت خيرات اليمن

وأرجعتهم إلى الخلف بحيث أصبح كيانها وسكانها أسطورة وأناساً لا يعرفهم أهلها العرب– علماء الأزهر – فكيف بالغربيين؟!.

أي أنه صور حاضر اليمن في عهد الإمام قمة التخلف وعدم اكتراث الآخرين بهم لم يصرح أهل الجنة باسم بلدهم من شهداء اليمن واستعاروا على طول الخط اسم (بلد واق الواق) ككناية عن أرضهم.

وقد حاول الزبيري استرجاع ماضيه النضالي وماضي زملائه الشهداء لكونه أفضل بكثير من حاضر بلده لأن سكان الأمس كانوا يناضلون ولا يقبلون بالضيم أما سكان اليوم فعجزة لا يتحركون لنصرة أنفسهم فكيف بسعيهم للنضال من أجل الآخرين من أهل بلدهم.

ولم تكن ذاكرة الاسترجاع عند الزبيري على وتيرة واحدة بل كانت على ثلاثة أنماط:

(1)انتقاد حاضره بعين ماضيه.

(2)انتقاد حاضر المناضلين بعين ماضيهم.

(3)انتقاد اجتماعي عام.

فنمط الذاكرة الأول أي (ذاكرة انتقاد حاضر الزبيري بعين ماضيه) تجسد بمقطع من مقاطع روايته وبالضبط حينما اجتاز مراحل تنويمه المغناطيسي الثلاث، مرحلة التنويم المغناطيسي الأول التي كانت بداية الراحلة الروحية والمتمثلة بتنويمه الشيخ سعدان زكي من علماء الأزهر(10)، والتنويمة الثانية التي انتقل بها من مرحلة عالم الأرواح الحارسة إلى عالم الأرواح المنعمة والتي كان أساسها الجدة لميس،(11) أما التنويمة الثالثة فكانت النقلة الأساسية التي نقلها علماء كانوا من أساسيات ثقافته الجهادية وهم الشيخ جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده والشيخ عبد الرحمن الكواكبي، هؤلاء الثلاثة الذين نقلوه إلى زملائه المناضلين المستشهدين الأربعة الذين ذكرناهم في سطور سابقة.(12)

في هذه المرحلة التقى بالشهداء الذين غبطهم على حسن حالهم وإكمالهم لمسيرتهم الجهادية وانتقالهم إلى عالم السعادة الأبدية بخلاف حاله الذي أصبح فيه في حاضره الآن عاجزاً لا يستطيع حتى إقناع الناس وعلماء الأزهر منهم بخاصة بوجود بلده لأنه أصبح غائر القوى لأن شعبه لم يساعده على استعادة قوته بل خذلوه وانصاعوا وراء الذل والهوان والقبول بتعاسة حياتهم بخلاف ما كان عليه هو من حركة ونشاط وجهاد ونضال وحيوية ووقوف بوجه الخونة، وما كانوا هم عليه من نصرة للمجاهدين ووقوف مع المناضلين يداً بيد لطرد الخونة وتحسين أحوال بلدهم وتحويلها إلى بلد حاضرة زاهية بالخير كما كانت، فلمح لهذا كله بنص من نصوص روايته الذي انبنى على ذاكرة انتقاد حاله بعين ماضيه، فقال: "لم أعرفهم وقد كان من المتعذر أن أعرفهم لأول مرة لأن وجوههم كانت تشع وتتلألأ كأنها مخلوقات نورانية، وكنت أرى البشر لا يبدو على ملامح وجوهم فحسب.. بل وعلى حركاتهم وأحاديثهم، والأريج العاطر المنعش الذي يتفاوح منهم، وجوهم الضاحك المشرق من حولهم.. أقبلوا عليّ جميعاً يعانقونني بحرارة واحداً واحداً، ويرحبون بمقدمي، ولا يكادون يتحدثون فيما بينهم إلا بلغتهم الرمزية الخاصة... وبرغم ما داخلني من الإعجاب بكل ما أراه وأسمعه داخلني شيء من الذعر فلأني كنت كحيوان متوحش يفاجأ بحياة مدينة راقية تحن عليه وتغمره بالرفاهية إلا أنه يرتعد من الخوف والنفور، وأما الأسى فلخيبة الأمل التي صدمتني عند لقائي بهؤلاء المخلوقين فقد أيقنت ساعتئذ أني كنت على خطأ، حينما جادلت أهل الأرض وزعمت لهم أن الشعب الذي أنتمي إليه شعب آدمي فإن ما رأيته الآن قد حقق مزاعم المتشككين في وجود شعبي كشعب من

**** لم أعرفهم لأول مرة لأن وجوههم كانت تشع وتتلألأ كأنها مخلوقات نورانية.***

البشر، وقلت في نفسي ربما أن الحورية ذات العش كانت قد خدعتني لتستدرجني وتجعلني ألمس الحقيقة بنفسي فأصحو من ضلال الإحساسات الشاعرية التي تجعلني أؤمن بانتمائي إلى شعب من البشر هو شعب "واق الواق"... ولكن أين هو وطني الذي تنازعني نفسي إليه؟ كنت في الأرض أشعر بالحنين إلى وطن غامض وها أنا ذا لعلني في الوطن الغامض، وأكاد أجن من الضيق والنفور فأين المفر إذن؟ وهذا الحنين الذي لا زلت. أعانيه وأتعذب به؟ لقد كنت في الأرض محروماً حقاً من الانتماء إلى وطن ولكنني الآن محروم من الانتماء إلى أي أمل..."(13).

ففي هذا المقطع يعرض الزبيري واقع حاضره البائس وينتقده بعين ماضيه السعيد الذي كان مفعماً بالحيوية والنضال بخلاف حاضره الذي لم ينسه جهاده وحيويته بل أنساه حتى وطنه واسمه ومكانه.

أما النمط الثاني الذي شكل أساساً من أسس روايته "مأساة واق الواق" والذي انبنى على أساس (ذاكرة انتقاد حال المناضلين بعين ماضيهم) فتمثل بمقطع من مقاطع لقائه بأصدقائه المناضلين الشهداء الأربعة وحوارهم حول دخوله الجنة للتحاور مع الشهداء الآخرين ليسمحوا بدخول وطنه بعد أن عزلوا وطنهم عن العالم لكي ينهضوا هم بأعبائهم لوحدهم من دون مساندة لينفضوا عن ظهورهم غبار التواكل والتكاسل.

إذ حاول الشهيد عبد الوهاب محمد نعمان بأسلوبه المرح والمداعب، إقناع الزبيري عن التنصل عن مهمته والتمتع ولو بقليل من وقته بالجنة وراحتها لكن الزبيري- الذي سمى نفسه في روايته محمود العزي انتقد حال المناضل الشهيد الذي ضحى بروحه من أجل قضيته، فكيف يحاول أن يقنع ربيبه بالنضال بالعدول عن قضيته ولو لبعض الوقت ومحور هذا الانتقاد تذكير صاحب الرواية الزبيري صاحبه الشهيد عبد الوهاب بحديث كان قد دار بينهم وكان مضمونه تشجيع الشهيد عبد الوهاب للزبيري بدورهم النضالي فيما بعد خصوصاً وأن الزبيري نوى السفر وزملاؤه يقاربون الإعدام لأنهم توقعوا ذلك بسبب فشل حركتهم عام 1948م ومجمل هذه البنية الروائية المتمثلة بذاكرة انتقاد حاضر المناضل بعين ماضيه، تجسد بقوله: "وكان الشهيد عبد الوهاب نعمان يستمع إلى هذا الكلام وهو يبتسم ابتسامة الرجل الأريحي السمح اعتاد أن يتنازل عن حقوقه في الحياة والموت فكان يعجب أن يتسمع إلى كلام إنسان يضع حقوقه في حياته موضع التقديس وقد نفد صبره بعد هنيهة.

واندفع بوعي من أريحيته وطيبته وقال:

-إننا نعفيك يا ابني من حقوقنا في الخجل وندعوك أن تدخل معنا بشخصية أخرى غير شخصيتك التي اختلقت لها المسؤوليات اختلاقاً، أنني أنا دخلت السجن وأنت طفل صغير ولبثت ثلاثين عاماً بين السجن وبين إجازات صغيرة خارجه، ولقد ذبحت بعد ذلك حقاً بعد أن كبرت أنت وبلغت سن النضال وأصبحت في رسالتنا ومتضامناً معنا في تحقيق الغايات المقدسة، ولكنك لست وحدك فإنه كان إلى جانبنا المئات من الناس سلا الأكثرون منهم عنا وانصرفوا لشؤونهم وانقلب البعض منهم ضد رسالتنا المشتركة وبقيت أنت ومجموعة قليلة من الأحبة مقيدين بقيود ثقيلة من الوفاء، وإنها لفرصة لك أن تجدنا نحن أصحاب الحق نعطيك إجازة من تلك القيود تدخل بها معنا الجنة بعض الوقت في خلسة من ضميرك وعلى غفلة من رفاقك الأحياء.

قال العزي:

-ولكن ما هذا يا شيخ عبد الوهاب..؟ أنسيت يوم وداعنا الأخير ونحن في مطار

إننا نعفيك من حقوقنا في الخجل وندعوك أن تدخل معنا بشخصية أخرى غير شخصيتك.

الصـافية حـين فاجـأتني بقلبـك الكبيـر وأخبـارك اليائسـة إذ قلت لـي: إننـا قد أحيط بنـا وأن المأزق لا عـلاج لـه ولا مخـرج منـه وحدثتني يومئذ وأنـت مقبل علي بوجهك السمح المتهلل كما أراك الآن علـى مشـارف الجنـة قـائلاً: إنـك تعـرف النتيجـة المحتومـة سـلفاً وأن كـل شـيء سـينهار سـريعاً وأبديت لي غبطة عجيبة بأنك (ستذهب فداء وأننا سننجو ونبقـى ضـميره لحركـة أخـرى) وتلـك هـي نص العبارة التي قلتها يومئذ، وأكدت تلك العبارة قائلاً:

–أنـك مسـرور وراض ومطمـئن إلـى وفائنـا للرسالة المشتركة، أفننجو يا شيخ عبد الوهاب بعد ذلك من الذبح ومن إغراء شياطين الطغيان وتأتي أنـت كقـديس تـدعوني إلـى جحـود حقـك وعقـوق دمك..؟ وهبني يا شيخ عبد الوهاب تخلصت من حقوقكم أنتم الشهداء جميعاً فهل الأمر كله ينتهي هنـا..؟ إن وراءكـم حقـوق الأحيـاء مـن الشـعب وحقـوق الأجيـال القادمـة مـن سـلالتهم وحقـوق المطـرودين المشـردين مـن بلادهم وحقوق قدسية الأرض الأم التي جبلنا من تربتها.."(14).

أما النمط الثالث والأخير من أنماط ذاكرة الزبيري في انتقاد حاضره التي جعلها من بنى روايته (مأساة واق الواق) الرئيسة، فتمثل بذاكرة انتقاد اجتماعي عام والذي تجسد باسترجاع ذاكرته التي كان قد فقدها والتي لم تؤثر على نضاله وحياته الخاصة فحسب بل انسحب تأثيرها على نسيان وطنه ومعالمه واسمه ومكانه في جغرافيا العالم حتى دعاه هذا النسيان إلى تغيير اسم بلده من باب النسيان والتنصل عن واقعه ببلد واق الواق.

وكان موقع هذه الذاكرة استعادة ما نساه أو تنصل عنه عندما فتحت عينيه جدته لميس وأدخلته إلى عالمه المنسي بحوار طويل دار بينهما كان نتيجته بنية الذاكرة المنتقدة لمجتمع بلده الحاضر بعين المجتمع نفسه ولكن من خلال الماضي لا الحاضر.

وتجسد مقطع هذا الاستذكار بالضبط بالنص الآتي: "وقدمني إلى رفاقه الثلاثة وهم يضحكون ويحاولون الدعابة معي ثم بدا عليهم شيء من الجد والاهتمام ولم أدر ماذا كانوا يأتمرون فيما بينهم ثم سكتوا قليلاً، وإذا بأربعة أشخاص يهبطون من حيث لا أدري فصافحوني وشدوا على يدي ثم تحدثوا مع الشهداء هنيهة وقالوا لي لقد قررنا تنويمك إلى المرحلة الثالثة من مراحل الصفاء الروحي وعلى الفور ودون أن ينتظروا جواباً مني نفخني أحدهم بما يشبه العطر من فمه ويا للعجب! ماذا أصبحت. وماذا رأيت..! انفرجت في عيني دنيا كاملة كنت قد حيل بيني وبينها بحاجز صلب عنيد من النسيان، ورأيت قصة حياتي كاملة

وتذكرت الاسم الحقيقي لبلادي وقصة خروجي منها وكيف انقطعت صلتي بشعبي عن طريق التنويم الوطني الذي نقلني من مستوى شعبي الذي لا يزال يعيش من عصر قديم إلى مستوى روح القرن العشرين وتذكرت كيف أني منذ يومئذ انقطعت صلتي بالشعب في مستواه وأخذت أكافح للارتفاع به إلى المستوى الذي وصلت إليه، حتى اعتقدت بحكم إصرار الأمل وفاعلية التكرار، أنني قد نجحت، وما كادت تقوم حركة عام 67هـ–48م وتنتكس حتى أصبت بإغماءة قطعت الصلة بيني وبين وطني وتاريخي، وخرجت إلى أهل الأرض فكنت أجزع حين لا أرى وطني يشهدون له وجوداً إلا اسمه الأسطوري الذي تناقلته كتبهم وأقاصيص أسلافهم ومن ثم أنكروا أن له وجوداً حقيقياً ولذلك كابدت المرارة الرهيبة ودخلت في نقاش مع الناس كأنني مجنون بين عقلاء، أو عاقل بين المجانين، وأخيراً خطوت الخطوة الأخيرة وقدمت نفسي للشيخ سعدان زكي،

***** النمط الثالث والأخير من أنماط ذاكرة الزبيري في انتقاد حاضره فتمثل بذاكرة انتقاد اجتماعي عام.*

وها أنا أحمد هذه الخطوة فقد آبت السكينة والسلام النفسي إلى حياتي وها أنا ذا أرى كل الحقائق كأنما كانت مطوية عني في ملفات سرية نفثها في روعي هؤلاء العمالقة الأربعة وإذا هي كتاب مفتوح بين يدي).(15)

ومن خلال ذلك يتوضح لنا أن رواية الأديب اليمني المعروف بأبي الأحرار محمد محمود الزبيري تأسست على أنماط ثلاثة من أنماط الذاكرة المنتقدة للحاضر بعين الماضي لتكون هذه الرواية ليست حاوية على بنية الذاكرة المنتقدة هذه بأسلوب كلاسيكي تقليدي بل حاول راويها أن يلون أنواعها وينتج أنماطاً متنوعة حصرناها بثلاثة أنماط وعرضنا لها بالتفصيل في الصفحات السابقة.

***** قدمني إلى رفاقه الثلاثة وهم يضحكون ويحاولون الدعابة معي ثم بدا عليهم شيء من الجد والاهتمام.**

"ذاكرة انتقاد الماضي والحاضر بعين المستقبل"

لقد استطاع الروائي اليمني أن يوظف نصه في تأمل المستقبل والسعي وراء تطلعاته والطموح في تغيير الماضي والحاضر، وذلك عن طريق اللجوء إلى آلية الاستذكار، التي يستحضرها الروائي ليستذكر بها ماضيه وبيان مساوئه وضمها إلى جنب آلام الحاضر المعاش، ثم استشراق مستقبل يحمل صورة جميلة طموحة، وعكس أضوائها على ذلك الماضي وهذا الحاضر لانتقادهما معاً، حيث أن "الأفكار هي الدواء البديل للأحزان، ففي الوقت الذي تتبدل فيه الأحزان أفكاراً، تحسر جزءاً من تأثيرها المؤذي على قلبنا وحتى في اللحظة الأولى يطلق التحول ذاته شيئاً من الفرح".(16)

وهذا يجعل الروائي من هذا النوع من أنواع الذاكرة بؤرة للتمركز، إذ يجمع فيها أفكاره ويجعلها انطلاقته الأولى التي يبث فيها شجونه وحزنه من زمنه الذي عاشه وزمنه المعاش، ولذا فالذاكرة هنا تتحول من كونها عملية استرجاع لحدث مضى في زمن سابق، أو كونها انعكاساً للواقع الحالي، إلى فضاء واسع متعدد الدلالات، لتكون لقاء الزمن الماضي والزمن الميعش، واستبصاراً للزمن القادم (المستقبل) الذي يخطط الروائي إيصال فكرته نحوه في كونه زمن التخلص من أعباء الماضي والحاضر، فيكون الروائي بذلك قد تخطى الواقع المعيش والماضي الحزين، وخلق عالماً جديداً وواقعاً أفضل.

وقد يلجأ الروائي إلى هذه الآلية من آليات الاستذكار لاكتشاف ذاته والبوح بما يعانيه إلى المتلقى، فضلاً عن شد ذهن المتلقي وتوجيه نظره نحو أزمنة متعددة تتجمع كلها في تلك البؤرة التي جمعت الزمن الماضي والحاضر واستبصرت معهما زمن المستقبل وربطه بالزمنين السابقين خالقاً بذلك علاقة الواحد من المتعدد.

وقد عمدت الرواية اليمنية إلى هذا النوع من أنواع الذاكرة فكانت جزءاً من بنائها السردي وقطعة من جسدها ومن بين الروايات التي عمدت لهذه التقنية رواية "صنعاء مدينة مفتوحة" إذ بث فيها "محمد عبد الولي" ذاكرة انتقد بواسطتها الماضي وامتد انتقاده إلى الزمن بالحاضر، مستشعراً زمناً مستقبلياً يطمح إليه، ورغم أن التعبير عن حالة الرفض للزمن الماضي والحاضر بصورة واحدة أمر لا تتخطاه الصعوبة، لأنه بحاجة إلى مقارنة الواقع الحاضر والغوص في الماضي السحيق في آن واحد مع المحافظة على الصورة الفنية داخل السرد بالإضافة إلى ضرورة قدرة الروائي على سحب أحاسيسه وزحلقتها من زمن إلى زمن آخر، وقد استطاع محمد عبد الولي أن يوظف هذه التقنية ويلبسها زي السرد القصصي ويبثها على لسان بطلة الذي راح يسترجع ذاكرته التي نسي أن يذكرها في بداية الرواية فقال محدثاً صديقاً له: "... آه لقد نسيت أنني لم أقص عليك هذه الحكاية من قبل ففي يوم

من أيام الشهر الماضي خرجت الأغنام والماشية مع صغار أطفال القرية إلى الجبل يرعونها خاصة وإن الجو كان صافياً نوعاً ما ولم يكن هناك دليل على أن الأمطار قد تسقط، ورغم صفاء الجو وجمال الوادي.. وخاصة وأن هناك بركة كبيرة صنعتها الأمطار.. فنزلوا مع أغنامهم وماشيتهم إلى الوادي.

وذهبوا إلى البركة يلعبون ويسبحون، كان كل شيء عادياً، الأغنام وسط الوادي حيث الكثير من الأعشاب بفعل الطين الذي حمله السيل من فوق الجبل والصغار في البركة يسبحون... والسماء صافية.. والجو هادئ.

وبدون مقدمة سمع الأطفال هديراً صافياً يأتي من الناحية العليا من الوادي.. وخرج الصغار من البركة هاربين إلى كل ناحية من نواحي الوادي... ولم يكن هناك وقت كاف ليسوقوا الأغنام والماشية، بل والأطفال الذين خطفهم من القرى الأخرى ضفاف الوادي العليا.

وذهبت معظم الحيوانات، وكذلك أخذ السيل "ابن علي" الزغير، و"ابن مقبل الحاج" اللذين كانا من سوء حظهما، ومن إحساسهما بالواجب إن بقوا يكافحون من أجل إخراج ماشيتهم من الوادي، فكان أن ذهبوا أيضاً مع السيل..

حتى ملابس بعض الصغار لم يرحمها السيل، فعادوا "عرايا" يرتجفون من البرد والخوف، وكانت دموعهم لا تهدأ، ورغم ذلك فقد ضربوا كلهم في بيوتهم، ولم يفرح الآباء لعودة أبنائهم أحياء، بل إن حزنهم على فقدان الماشية كان أكثر من حزنهم على أطفالهم لأن الماشية تعتبر الآن وفي هذا الوقت من أوقات المجاعة، عصب الحياة الأول، وفقدان سكان القرية لماشيتهم معناه فقدان لكثير من مقومات الحياة".(17)

إذ استبق "عبد الولي" هذا النص المقتبس بالحديث عن رغبته في ترك القرية التي يعيش فيها، ومحاولة تلمس مستقبل مشرف يعوضه عن آلام الماضي الذي عاشه، والحاضر الذي يعيشه الآن، وذلك بسبب ما أصبح عليه حال أهل القرية، وما كانوا عليه أيضاً إذ حاول أن يعبر في هذا النص عن محاولته في الهروب من الواقع المعاش، وعن حرمان الفرد وتمزقه وغربته عن الواقع.(18)

ولذا سرد لنا كيف كان يعيش أهل قريته وحالة الجوع والفقر التي كانوا عليها، بالإضافة إلى حالة الجشع والخوف على الماشية والأغنام أكثر من خوفهم على أبنائهم، تلك الحالة التي أصبحوا عليها بسبب ما مروا به من مصاعب في حياتهم، ولذا كان هو يتطلع إلى مستقبل مشرق أشد إشراقاً وطموحاً وعكس إسقاطاته الجميلة على ماضيه وحاضره عن طرق استرجاعهما بتقنية الاستذكار، عاكساً طموحات التغيير المنشودة عليها.

وقد اتبع الروائي (محمد مثنى) هذا الأسلوب الاستذكاري الذي يقوم على الخلط بين انتقاد الماضي، والحاضر اللذان يختلطان بذاتية الراوي، وعدم قدرة واقعه المنتقد في إظهار ما هو جديد، لذا كان اللجوء إلى انتقاده السبيل الوحيد الذي يبعث الاطمئنان إلى نفسه، فلجأ إلى آلية الاستذكار للزمن الماضي وعمد إلى انتقاده ثم مقارنته بالزمن الحاضر – وهو ما زال في تقنية الاستذكار – ونقده أيضاً عن طريق بيان عيوب الماضي التي ما زالت متشبثة بالحاضر.

فقد نقد (محمد مثنى) زمان الماضي والحاضر عن طريق السخرية التي بثها على لسان بطله في وصف طبائع الناس في قريته وقناعتهم بالجن والمردة وغيرهما من المعتقدات، إذ يمكننا أن نعكس صدق تصورنا هذا إلى أن [illegible] ماضي والحاضر عن طريق

**** تنتفض ذاكرة انتقاد الماضي على الوضع السيء وترفضه وتتسامى عليه.***

**** رواية الزبيري تأسست على أنماط ثلاثة من أنماط الذاكرة المنتقدة للحاضر بعين الماضي.***

الخطاب الذي ساقه الروائي وهو يتحدث عن قناعة الناس في زمنه وقناعة الأجداد والجدات في الماضي، إذ أن الرواية تعبر في خطابها عن زمن مضى كما أنها تعبر عن زمن كتابة الرواية (زمن الحاضر) وذلك لأن "زمن الرواية الحقيقي من خلال أبرز أحداثها الواقعية، يتحرك في سياق السبعينات وهو زمن كتابتها أيضاً(19) فقد سرد محمد مثنى عن طريق آلية الاستذكار جلسات الناس في قريته، إذ كانوا يقضون ساعات وساعات في الحديث عن أشياء كان الروائي يراها غير مجدية فانتقدها وانتقد معها استمرار الناس في التعلق بها فيقول: "ساعات وساعات يقضونها، وتجري الأحاديث حول مناقب الأولياء والصالحين وأصحاب الكرامات، كان الجميع يشتركون في سرد مثل تلك القصص والتهويل فيها حتى الصبية الذي عادة لا يتكلمون مع وجود الكبار، ما كانوا ليترددوا في المشاركة والخوض في مثل تلك القصص بل كانوا ينـدفعون ويتسابقون في الإتيان بمثل تلك الخوارق والقصص... حكى سلمان أنه بينما كان في ذات ليلة من ليالي الشتاء، قادماً من السوق بعد أن جلب معه بعض محتاجات أسرته، وكان الظلام قد تلحف القرية وإذا به يصادف أحد المردة يرتدي جلباباً أبيض وعمة بيضاء وكان يمسك في يده عكازاً يتوكأ عليه وفي اليد الأخرى مسبحة وأنه بعد أن سلم عليه لم يره قط فدلف نفسه المنزل وحكى لأسرته ما شاهده فحمدوا الله أن المارد كان مسلماً وأنه لو كان غير ذلك لمسه بأذى، وأضاف بأن جدته قامت على الفور بتعويذة بالتراتيل والبخور الذي يحتفظون به لمثل هذه الأمور.. أما علي فقد عقب على سلمان قائلاً: من حسن حظك أنك صادفت مارداً مسلماً أما لو كان غير ذلك فقد كنت في حكم كان"(20).

وهكذا راح "محمد مثنى" يروي على لسان شخصياته الكثير من هذه الروايات حول الجن والمردة، حتى شكل هذه السرد عدداً كبيراً من صفحات الرواية(21) إذ استطاع محمد مثنى أن ينتقد ماضيه وحاضره المعاش ثم يبدأ بنقدهما واستشراف مستقبل طموح في تغييرهما وذلك عن طريق الاتكاء إلى تقنية الاستذكار التي ساقها، إذ استطاع أن ينتقد الماضي والحاضر عبرها، حيث عمد إلى إلغاء صورة الماضي والعودة بذاكرته صوب الحاضر القريب، حيث يصبح الصورة الماضية ممهدة لصورة الحاضر وذريعة لانتقاد وإبراز عيوبها مكوناً الروائي بذلك علاقة جديدة للصوغ السردي تقوم على استذكار الماضي، وبيان عيوبه، ثم عكس هذه العيوب والسلبيات على الحاضر الذي يشبه الماضي، ثم عكس إسقاطاته المستقبل المشرف الذي يطمح للوصول إليه، والتخلص من آلام الماضي والحاضر.

وهكذا أصبحت هذه التقنية تمثل موقف الإنسان من الزمان الماضي والحاضر، واستشعار المستقبل المشرف ونقد الزمن السابق له، وذلك عن طريق اتحاد الزمان بعضه مع البعض الآخر، الأمر الذي يشكل رؤية خاصة بالروائي ويبرز دور الذاكرة في التصوير الروائي وبناء السرد داخل الرواية، وشد ذهن المتلقي صوبها وطرح الأفكار أمامه وجعله يعايش هذا الزمن ويطمح هو نفسه في تغييره والتخلص من آلامه.

وبذا يكون هذا النوع من الذاكرة في النص الروائي مركزاً جمالياً في توليد المعاني الجميلة المتجددة، والبحث عن عملية التحول من زمان الحاضر وآلام الماضي نحو طموحات المستقبل.

❐

■ الهوامش:

(1)-مارسيل بروست، ذكرى متجددة وزمن مستعار: 101، (بحث) مجلة الرافد /ع 28/ نوفمبر، ديسمبر/ 1999م.

(2)-مصارعة الموت: 7-8.

(3)-م.ن: 37.

(4)-ينظر: م،ن: 61، 86، 87.

(5)-ينظر رواية مأساة واق الواق: محمد محمود الزبيري: 46، 50-51.

(6)-ينظر: م.ن: 59.

(7)-مقدمة رواية مأساة واق الواق: 8.

(8)-رواية واق الواق: 9.

(9)-م.ن: 18.

(10)-مأساة واق الواق: 36: 37.

(11)-ينظر: م.ن: 55.

(12)-ينظر: م.ن: 58 وما بعدها.

(13)-مأساة واق الواق: 56-57.

(14)-مأساة واق الواق: 70-71.

(15)-مأساة واق الواق: 58-59.

(16)-مارسيل بروست ذكرى متجددة وزمن مستعار: 104 (بحث)، مجلة الرافد، العدد (28)، نوفمبر/ ديسمبر 1999م.

(17)-صنعاء مدينة مفتوحة: 28-29.

(18)-ينظر: الاتجاه الواقعي في قصص محمد عبد الولي: د. محمود حامد شريف: 45.

(19)-همـوم الجد قوسم: 9، مقدمة الدكتور: عبد العزيز المقالح للرواية.

(20)- ينظر على سبيل المثال: 23-24-25-26 وغيرها.

❑❑❑

صورة الآخر الغربي في
أدب غادة السمّان

د.عبده عبّود

1-لماذا المنهج المقارن؟

ثمة أسباب متعددة، تستدعي من الناقد أن يقرأ أدب غادة السمّان القصصيّ والروائي قراءة مقارنة، تطلّ على خارج الأدب القومي الذي تنتمي إليه هذه الكاتبة، لتشمل الآداب والثقافات الأجنبية التي تلقتها وتفاعلت معها. ويأتي في مقدمة تلك الأسباب السيرة الدراسية والثقافية لأديبتنا. فغادة السمّان قد درست، كما هو معروف، اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعات دمشق وبيروت ولندن والقاهرة(1)، من البدهيّ أن تؤدي تلك الدراسة إلى تأثر الكاتبة بالأدب الإنكليزي وبالآداب الأوروبية الأخرى التي لابدّ لدارس ذلك الأدب من أن يطلع عليها. أما المصدر الثاني لذلك التأثر فهي الترجمات،

**غادة السمان درست اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعات دمشق وبيروت ولندن والقاهرة.*

إذ من المعروف أن الفترة التي تكوّنت فيها غادة السمّان وتأسست ثقافياً، أي أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، قد كانت فترة تميّزت بانفتاح المجتمع العربي السوري على الآداب الأوروبية، وبازدهار حركة الترجمة من تلك الآداب إلى العربية(2). ومما ساهم في تفاعل أديبتنا مع الثقافة الغربية أنها، منذ أن غادرت وطنها سورية في منتصف الستينيات، قد زارت العديد من الأقطار الغربية، في مهمات صحافية في بادئ الأمر، ثم بسبب الدراسة، وأقامت في لندن وباريس سنوات طويلة بعد أن حوّلت الحرب الأهلية "سويسرا الشرق الأوسط"، لبنان، إلى جحيم. ومن نافل القول إنّ تلك الزيارات والإقامات قد شكّلت بالنسبة لغادة السمّان مصدراً إضافياً للتأثر بالثقافة الغربية بالمعنى الواسع للكلمة، الذي يشمل نمط الحياة والسلوك والقيم. وباختصار فإن السيرة الدراسية والثقافية والمهنية والحياتية لأديبتنا، لا يمكن إلاّ أن تؤدي إلى تفاعل عميق مع الآداب والثقافة الغربية، وتلك مسألة لابدّ لدارس أعمالها من أن يأخذ مترتباتها في الحسبان.

وكان لاستقبال الآداب الأوروبية والتأثر بها من قبل غادة السمّان عدّة نتائج على صعيد أدبها، وهي نتائج يمكن إجمالها في الأمور الآتية:

1-الأخذ بأشكال فنيّة وتقنيات سردية غربية حديثة، كتيار الوعي، والحوار الداخلي، وتعدد زوايا السرد، وإلغاء الحدود التي تفصل الواقعي عن الخيالي في القصّ(3). صحيح أن تلك الأشكال والتقنيات الفنية باتت واسعة الانتشار في

الأدب العالمي المعاصر، وأنها قد أمست ملكاً للآداب المعاصرة كلها، على حدّ قول الناقد الجزائري الرشيد بوشعير(4)، ولكنّ تلك الأشكال والتقنيات غربيّة المنشأ، وقد ارتبطت بأسماء كتّاب غربيين، من أمثال وليم فوكنر وجيمس جويس ولورنس داريل.

2-تسرّب تيارات ومذاهب فكرية غربية إلى أدب غادة السمان، وفي المقدمة الوجودية ذات الاتجاه العلماني، الذي يمثله الفيلسوفان الفرنسيان جان بول سارتر وألبير كامو، والدعوة إلى تحرر المرأة بالمعنى الوجودي الشامل الذي يتضمن التحرر الجنسي أيضاً، وهي دعوة كان للكاتبة الوجودية الفرنسية سيمون دوبوفوار دور كبير في بلورتها ونشرها. ومن المؤثرات الفكرية الغربية البارزة لدى غادة السمّان تأثرها بأفكار الصراع الطبقي اليسارية والديموقراطية الليبرالية، رغم ما يبدو للوهلة الأولى بين هذين المؤثرين من تعارض. وقد ظهر هذان المؤثران بكلّ وضوح في أعمال غادة السمان الروائية، ولاسيما في روايتي "بيروت 75" و "ليلة المليار"، حيث شكّلا لبّ الرسالة الفكرية التي تنطوي عليها هاتان الروايتان. ومن التيارات الفكرية الغربية التي استوعبتها غادة السمان وتأثرت بها التحليل النفسي الفرويدي الذي يصبغ أعمالها الأدبية بصبغته، وقد شكّل موضوع إحدى قصصها القصيرة المبكرة، ألا وهي قصّة "هواية متعبة"(5). لقد تكاملت تلك المؤثرات الفكرية الأجنبية مع مؤثرات فكرية من الساحة الفكرية العربية، لتصنع معاً ما يمكن أن نسميه فكر غادة السمّان، الذي عبّرت عنه في أدبها القصصي والروائي.

إلاّ أنّ علاقة السمّان بالآداب والثقافة الأوروبية والغربية لم تقتصر على الاستقبال والتأثر، بل لها بعد آخر هو الإرسال والتأثير. فقد حظيت أعمالها الروائية والقصصية باهتمام ملحوظ في الخارج على الصعيدين الترجمي والنقدي، وهي من أكثر الأعمال الأدبية الحديثة ترجمة إلى اللغات الأجنبية، وأكثرها حضوراً في الدراسات النقدية العالمية(6). وقد أبدت الكاتبة اهتماماً كبيراً بهذه المسألة، وأشارت في كتبها إلى اللغات الأجنبية التي تُرجمت إليها قصصها ورواياتها، وهي تتواصل مع المترجمين الأجانب الذين ينقلون أعمالها إلى لغاتهم. وغني عن الشرح أن استقبال أدب غادة السمّان في العالم ترجمياً ونقدياً هو ظاهرة لا يمكن دراستها إلا بصورة مقارنة، تتخطى حدود الأدب العربي إلى الآداب الأجنبية، التي تترجم أعمال غادة السمّان إلى لغاتها، ويكتب بها عنها نقدياً.

وقد وعى بعض الباحثين العرب ضرورة دراسة أدب غادة السمّان بمنهج مقارن منذ وقت غير قصير. ففي عام 1986 تقدمت الباحثة السورية الدكتورة بثينة شعبان إلى المؤتمر الثاني "للرابطة العربية للأدب المقارن" بدراسة عنوانها: "بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنكليزي –غادة السمّان وفرجينيا وولف"، بيّنت فيها الباحثة ما بين هاتين الأديبتين، ولاسيما بين روايتيهما "السيدة دالاوي" و"بيروت 75" من تشابه(7). وخصّص الباحث الدكتور غسّان السيّد لمقارنة الموضوع حرية المرأة غادة السمّان وسيمون دوبوفوار فصلاً من كتابه "الحرية الوجودية بين الفكر والواقع"(8)، عقد فيه مقارنة بين الدعوة الوجودية إلى تحرر المرأة التي صاغتها سيمون دوبوفوار في كتابها الشهير "الجنس الآخر"، وبين موضوع تحرر المرأة التي عبّرت عنه غادة السمّان أدبياً في مجموعتيها القصصيّتين المبكرتين "ليل الغرباء" و "لا بحر في بيروت".

وكان "تحرر المرأة عبر أعمال سيمون

*علاقة غادة السمان بالآداب والثقافة الأوروبية

*تسرّبت تيارات ومذاهب فكرية غربية إلى أدب

دوفوار وغادة السمّان" موضوع وعنوان رسالة جامعية وضعتها الباحثة اللبنانية نجلاء الاختيار باللغة الفرنسية، ثمّ ترجمتها إلى العربية ونشرتها(9). ولا نستبعد وجود دراسات نقدية أخرى، نحا مؤلفوها منحى مقارناً في دراسة أدب غادة السمّان، ولكننا لم نتمكن من الاطلاع عليها وتوثيقها، وذلك لعدم وجود ثبت بالدراسات والمقالات النقدية العربية والأجنبية المتعلقة بهذه الأديبة(10). رغم ذلك يمكن القول إن الدرس النقدي المقارن لأدب غادة السمّان ما زال في مرحلة البدايات، وإنّ هذا الأدب يحوي الكثير من المواضيع التي تنتظر جهود الدارسين المقارنين. أما أبرز الجوانب التي ينبغي لتلك الجهود أن تتناولها بالدرس فهي:

1-ظواهر التناصّ مع الآداب والثقافات الأجنبية في أدب غادة السمّان.

2-صورة الآخر الأجنبي في أدب غادة السمّان.

3-استقبال أدب غادة السمّان عالمياً بوساطة الترجمة والنقد.

4-مكانة أدب غادة السمّان في الأدب العالمي المعاصر.

ونظراً لضيق المجال فإننا سنكتفي في هذه المقالة بعرض جانب واحد من جوانب أدب غادة السمّان التي تهمّ المقارن، ألا وهو صورة الآخر الأجنبي في ذلك الأدب.

3-صورة المستعمر الوحشي:

يطلّ علينا الآخر الأجنبي منذ أول مجموعة من مجموعات غادة السمّان القصصية ألا وهي مجموعة "عيناك قدري" الصادرة سنة 1962. وهذا الآخر أوروبي على وجه التحديد، وهو يتمثل في المستعمر الفرنسي، الذي تصوّر الكاتبة ممارساته الوحشية ضدّ الشعب الجزائري، ودناءته، وانحطاطه الإنساني في اثنتين من قصص هذه المجموعة هما: "مغارة النسور" و"براري شقائق النعمان". الأولى قصة مناضلة جزائرية، تعمل خادمة لدى ضابط فرنسي سكّير، ولكنها تراقب حركاته، وتجمع المعلومات وتنقلها إلى الثوار الجزائريين المتحصّنين في الجبال، ومن أبشع ممارسات المستعمرين الفرنسيين التي تصوّرها القصّة قطع آذان الجزائريين كباراً وصغاراً، مقابل مكافأة تقدمها لهم سلطات الاحتلال. تقول المناضلة الجزائرية (بسمة) حول تلك الممارسة الوحشية: "ثلاثة أعوام وأنا أشهد قراصنة فرنسيين يقبضون ثمن صناديق معبأة بالقطع الغضروفية، بآذان إخوة وبنات لي"(11). وكانت ابنة تلك المناضلة قد تعرضت لممارسة جزّ الآذان، وتلك تجربة "تراوماتية" لا تنسى: "وأراها في أحد أزقة القرية اللاهثة بالحريق.. وأراها مرمية فوق دميتها المحطمة، مغروسة في الأرض بحربة مدبّبة.. رجل أزرق البياض ينحني بسكّينه على الرأس المعول.. ينهض عنه بعد ثوان وفي قبضة يده أذناه داميتا الدفء، يتألق فيهما قرطان ذهبيان بشكل هلال زُيّنت بهما الأذنان الحبيبتان ذات ليلة، ثمّ يضعهما بإهمال في أحد جيوبه، يتلمظ بحفاوة، وهو يتخيل العقد الماس الذي سيهديه لغانية تدب في ظلال السين النتنة"(12)، ولا تقتصر وحشية المستعمر الفرنسي، الذي صورته غادة السمّان في قصّتها، على قطع آذان الجزائريين، بل تشمل تعذيبهم بالكهرباء، وغرس الحديد المحمى في جروحهم المتدفقة، وشويهم في الفرن وهم أحياء. ولكن المناضلة الجزائرية(بسمة) واثقة من أن تلك الممارسات الوحشية ستقرّب نهاية الاستعمار الفرنسي، وستنتقل الحريق إلى عقر داره باريس: "وأرى اللهيب والعواصف تهزّ برج إيفل، وأرى الثلوج حمراء دامية التهطال..

وأرى غواني السين يسترن بالظلال، والعاصفة تغسل عن أخاديد الوجوه المرعبة طلاءها الملوّن.. فتبدو الأفاعي والديدان الجائعة، والذعر يكتسح الساحات.. والعار يجلل شتاء فرنسا"(13).

أما في قصة "براري شقائق النعمان" فإنّ الآخر الاستعماري لا يتجسد في ضابط فرنسي أعرج سكّير، كما هي الحال في قصة "قلعة النسور"، بل في مرتزق ألماني، التحق "بالفرقة الأجنبية" التي شكّلتها فرنسا الاستعمارية، من مرتزقة ينتمون إلى جنسيات مختلفة. وكان هذا الألماني قد التحق بالفرقة المذكورة بعد أن ذبح صديقته، وفرّ من وجه العدالة. وفي الجزائر مارس هذا المرتزق، كغيره من مرتزقة الاستعمار الفرنسي، جدع آذان الجزائريين وتعذيبهم وقتلهم: "عشرون أذناً في جيبي، وسام الشرف الفرنسي أصبح قريباً"(14). وعندما همّ ذات مرّة بأن يقطع أذني أسير جزائري كُلِّف بحراسته، اكتشف أنّ آخرين قد سبقوه إلى ذلك: "إنه بلا أذنين.. يجلس هادئاً بصلابة جرحه المدمر. إنه يعريني من الشعارات التي دثروني بها في حانة السين.. وأنا الآن أقف عارياً بكلّ زيفي وحقارتي وضعفي"(15). في هذا الموقف استيقظت المشاعر الإنسانية في نفس المرتزق، فتعاطف مع الأسير الجزائري الجريح، وعندما أعطاه رئيسه الفرنسي أمراً بقتل الأسير، رفض أن ينفذ الأمر، فقتله الضابط الفرنسي. وفي لحظة الموت لمح الألماني في عيني الجزائري "ظلّ احترام ورضى" لم يكن بحاجة إلى أكثر منه. وبينما يموت المرتزق الألماني راضياً "تظلّ الديدان تتغذى بالصديد وبسمعة فرنسا"(16).

إن الآخر الأوروبي الذي صوّرته غادة السمّان في هاتين القصّتين مستعمر وحشيّ، متجرّد من المشاعر الإنسانية، وهو المستعمر الذي قدّم الشعب الجزائري مليون شهيد لكي يتحرر من نيره. وبانتصار الثورة الجزائرية واندحار الاستعمار الفرنسي، زالت المرجعية الواقعية لصورة العدو الوحشي التي صاغتها غادة السمّان في قصّتيها.

إلاّ أن لصورة الآخر الغربي التي تنطوي عليها مجموعة "عيناك قدري" القصصية جانباً آخر، يتمثل في المرأة الأجنبية، التي تجتذب الرجل العربي السوري، وتجعله يهجر حبيبته العربية ويرتحل إلى بلاد الغرب. ففي قصّة (لو) تقع فتاة فقيرة مكافحة في حبّ طبيب، يبادلها الحبّ في أول الأمر، ولكنه ما يلبث أن يفاجئها بسفره إلى باريس للتخصص. وهناك يتزوج من زميلته الفرنسية، التي تصفها الفتاة السورية بأنها: "شقراء شفافة دقيقة اللون"، و"بالدمية الباريسية"(17). وفي قصّة أخرى بعنوان "في سنّ والدي" تقع فتاة في حبّ رجل يكبرها في السنّ كثيراً، ثمّ يتبيّن لها أن لهذا الرجل صديقة أجنبية: "الشقراء التي وصلت إلى الفندق صباح اليوم تسير إلى جانبه. غيوم في أعماقي. الرعب، المصير... عشيقته وقفت جانباً. أسلاك شعرها الشقر تغوص في خدي.. الأسلاك الشقر تبدو من جديد(18). ويرتحل الحبيب مع عشيقته الشقراء إلى بلد غربي: "سيرحل مع الشمس إلى حيث لم يلحق بها أحد"، مخلفاً وراءه فتاة عربية سورية أحبته، وأصبحت تحقد على الأوروبية الشقراء التي سرقته منها: "إنها تلتصق به، تحتل مكاني بجانبه، غيمات حنين عينيه تمطرها اطمئناناً وسعادة"(19). وهكذا تولّد في نفس الفتاة العربية المهجورة حقد على الأوروبية الشقراء. ومن الملاحظ أن تلك الأوروبية قد اختُصِرت إلى عدد قليل من الصفات الخارجية، أو بالأحرى إلى معلم خارجي واحد هو اللون الأشقر، وذلك في إشارة إلى أن الرجال العرب يفضّلون الأوروبيات لمجرّد

***يطل الآخر الأجنبي منذ أول مجموعة في مجموعات غادة السمان وهي مجموعة عيناك قدري.**

أنهن شقراوات. أما موقف العربية من منافستها الأجنبية فهو موقف عدائي، لأنها ترى فيها خطراً مصيرياً. إلاّ أن العربية عبّرت عن موقفها من الأوروبية دون إسفاف، ولم تطعن في أخلاقها أو شرفها، ولم تصفها بالغانية أو المومس(20). وعلى أية حال فإن صورة الآخر الأوروبي التي قدّمتها غادة السمّان في مجموعة "عيناك قدري" القصصية هي صورة يتكامل شقّاها: جنود احتلال ومرتزقة فرنسيون ينكلّون بالشعب الجزائري، وعشيقات شقراوات، يجتذبن المتعلمين من الرجال العرب السوريين، ويحفزنهم إلى الهجرة وترك الوطن. وفي الحالتين يشكّل الآخر الغربي عدوّاً يثير في نفس العربي مشاعر الحقد والنقمة والتحدّي. تلك هي المعالم الرئيسية للمرحلة الأولى من صورة ذلك الآخر في أدب غادة السمّان القصصي والروائي.

*في قصة براري شقائق النعمان فأن الآخر الاستعماري لا يتجسد في ضابط فرنسي أعرج سكّير بل في مرتزق ألماني.

3-الصدمة الحضارية وصراع القيم:

تحوّل لقاء الإنسان العربي بالغرب ومجتمعه وقيمه إلى موضوع رئيسي لقسم كبير من القصص التي تضمّها مجموعة "ليل الغرباء" الصادرة سنة 1966. ففي قصّة "المواء" تلتحق فتاة عربية سورية بأخيها الذي يدرس في لندن، وهناك يعيش أيضاً حبيبها الرسام (حازم). تتعرض تلك الفتاة الشرقية لما بات يعرف بـ "الصدمة الحضارة" (Kulturschock) التي تتبأر في مضمار حميم، هو الحب والعلاقات الجنسية، وهو مجال يبلغ فيه التناقض بين المجتمعين العربي الشرقي والبريطاني الغربي وحضارتيهما وسلوك الأشخاص الذين ينتمون إليهما ذروته. وفي لندن تجد الفتاة القادمة من الشرق أن حبيبها الرسام (حازم) قد كفّ عن الرسم، وانصرف كليّاً إلى النساء. أما أخوها، الذي "كان يتوضأ إذا لمحني في ثياب النوم"، فقد تحوّل إلى "طالب شرقيّ في سلّة شقراوات" (21). ومما يصدم هذه الفتاة الشرقية، التي ترتبط علاقة المرأة بالرجل في نفسها بقيم وعواطف، كالحبّ والوفاء، أنّ علاقات الرجل بالنساء في المجتمع البريطاني، أي الغربي، بعيدة تماماً عن تلك القيم والعواطف، وأنّ قيماً أخرى، كالترويح عن النفس، وقضاء وقت جميل، تحكم تلك العلاقات. وفي نقاش يدور بين الفتاة العربية وبين الفتاة البريطانية، (دزدرا)، عشيقة أخيها سابقاً، حول هذه المسألة، تجيبها البريطانية عن سؤال ما إذا كان زميلها الذي دعته إلى السهرة يحبّها: "يحبّني؟ أنتن الشرقيات تتمسكن كثيراً بهذه المفاهيم التي تجاوزها العصر. الحبّ؟ كيف؟ ليس في غرفتي شرفة كشرفة جولييت أقف عليها في الليل.. أنتنّ الشرقيات لا تعرفن معنى الحياة الحقيقة: الجوع والرغبة والشهوة والملل والعقم"(22). وتحت ضغط محيطها الاجتماعي البريطاني من جهة، ودوافعها الغريزية المكبوتة من جهة أخرى، تحاول الفتاة الشرقية أن تتكيف مع المجتمع الغربي وقيمه: "عليّ أن أنتمي إلى هذا العالم، ما دمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر.. ليلى سئمت من مضاجعة أشعار قيس"(23). وهكذا خاضت الفتاة العربية تجربة الحبّ، أو بالأصح: الجنس، على الطريقة الغربية، ولكنها خرجت من تلك التجربة خائبة محبطة. فهي عاجزة عن التمتع "بصداقات القطار. لا أستطيع أن أنسجم مع رجل لا أعرفه، لا أستطيع أن أمنح جنساً مقطّراً معزولاً عن مشاعري.. هذا الجيل الجديد في لندن يرعبني. لرجاله شعر طويل ونظرات مخنثة لا تطاق. ما زال الرجل في بلادي صلداً يثير حنين فتاته إلى انسحاق كامل.. ما زال يعاملها على أنه هو رجل"(24). بعد تلك التجربة المحبطة تحنّ الفتاة العربية إلى حبيبها العربي (حازم)، الذي ضاع في أحضان البريطانيات: "أنت وحدك تثير في نفسي

إحساسي بأنوثتي، ومعك وحدك أستحيل امرأة.. أما الآن فلا جنس لي على الإطلاق"(25). إن نداء الغريزة الجنسية يتردد في نفسها بلا انقطاع، ولكنها غير قادرة على تلبيته، لأنها فقدت حبيبها (حازم) وفشلت في ممارسة "الحبّ" على الطريقة الغربية. وسط هذا الإحباط من الطبيعي أن يولد في نفس هذه الفتاة حقد على "جولييت عصر الذرّة"، وأن تحسّ برغبة في "أن تصفع شيئاً ما، أن تكسر شيئاً"(26). فالإحباط يولّد العدوانية، كما هو معروف. إلاّ أنّ الفتاة لم تقم بإدانة سلوك بنات جنسها البريطانيات، ولم تستنكر سلوك أخيها وحبيبها حازم، ولم تعطِ المسألة أبعاداً أخلاقية أو دينية، ولكنها رفضت نمط العلاقات الجنسية الغربي لأنه لا يلبي حاجاتها النفسية وهي لا تنسجم معه. ومن الملاحظ أيضاً أن الفتاة العربية قد عبّرت عن تمسكها بنمط العلاقات الجنسية السائد في المجتمع العربي، حيث الرجل الصلد الذي يعامل المرأة بصورة تشعرها بأنوثتها.

ولقاء الإنسان العربي السوري الدمشقي بالغرب البريطاني اللندني، وما يرافق ذلك اللقاء من صدمة حضارية، هو أيضاً موضوع قصّة "يا دمشق". إنها قصّة الشّاب الدمشقي (أكرم)، ابن زعيم حي الشاغور، الذي اختفت آثاره في لندن منذ عشرة أيام، ويقوم صديقه (حسان) بالبحث عنه في كل مكان، حتى في المسلخ. وأثناء عملية البحث يتعرض الشّاب لتجارب إنسانية قاسية. يظهر من خلالها التناقض الحضاري الكبير بين الشرق العربي والغرب، بين دمشق ولندن. فالشّابان السوريان أكرم وحسّان يعيشان "في قلب لندن"، وهما يعرفان حقّ المعرفة أنّ ذلك العالم الدمشقي القديم البريء، الذي تشكل الشام وغوطتها مركزه، والدين الإسلامي موجِّهه، عالم جميل، ولكنه قد أصبح "في فم التمساح". يقول حسّان عن جيل والده الذي لا يعرف تلك الحقيقة: "ليتهم يسمحون لنا بأن نعرف، وأن نواجههم بما نعرف، كي ننقذ المدينة قبل أن يلوك التمساح آلهتها وقيمها، ولا تقوى على الدفاع عنها(27). لقد غادر هذان الشابان السوريان مدينتهما لأنهما يكرهانها: "لماذا لا تفهمين أننا ما رفضناك إلاّ لأننا أحببناك.. لأن شتلتنا في أرض غريبة مستحيل، فنحن رغماً عنا نعبد تلك الأصالة الإنسانية فيك.. ومن أجلها نثور عليك(28). وفي لندن يشعر الدمشقي حسّان بأن "شيئاً يركلني، وربما يركل أهلها جميعاً حتى يقفزوا من مكان إلى آخر، والقسوة على وجوههم، والخشونة في احتكاكهم"، فيحنّ إلى دمشق: "يا دمشق.. أيّ سرّ فيك يشدّني إلى أضيق زقاق في الشاغور، أيّ كنز في قاسيونك يسمّر أعيننا على العودة أينما كنا، أيّ نبع أصالة نأمل أن نفجّر"(29). رغم ذلك يحاول حسّان أن ينتمي إلى العالم الغربي، "الذي تهاجم أمواجه شطآني بقسوة أسنان التمساح"(30)، وهذا موقف متناقض. وبالفعل فإن التناقض هو السمة الرئيسية لتفكير هذا الشابّ الدمشقي وسلوكه. إنه يمقت العالم الغربي المادي القاسي من جهة، ولكنه يماشيه ويتكيف معه من جهة أخرى، وهذا تناقض صارخ، نبهته إليه عشيقته الإنكليزية (سوزان)، التي يعاشرها جنسياً، ولكنه يتمسك في الوقت نفسه بحبّ فتاته الدمشقية (سوسن)، وكأن لا تناقض بين الأمرين: "متناقضون.. تخفون أعينكم بإحدى يديكم، حتى لا تروا ما تفعلونه باليد الأخرى"(31). أما هو فإنه يمارس الجنس مع الإنكليزيات لا لأنه يحبّهن، أو يفكر بالزواج من إحداهن، بل لأنه يرى في ذلك "مخدّراً" ضرورياً. وذات مرة وقع حسّان في شباك امرأة إنكليزية، اصطادته في الباص، واصطحبته معها إلى بيتها في حيّ وضيع، حيث ضاجعها لقاء بعض النقود التي أنفقها عليها، ولكنه فوجئ بأن

يتمثل الغربي في "عيناك قدري" في المرأة الأجنبية التي تجتذب الرجل العربي وتجعله يهجر حبيبته ويرتحل إلى بلاد الغرب.

تحول لقاء الإنسان العربي بالغرب ومجتمعه وقيمه إلى موضوع رئيسي لقسم كبير من القصص في ليل الغرباء.

ذلك قد تمّ بحضور زوجها المشلول وطفليها الصغيرين، مما شكّل صدمة لشابّ عربي تربّى على قيم الشهامة والرجولة والشرف. عندئذ شعر حسّان برغبة شديدة في الهرب: "أريد أن أهرب من لا مكان إلى لا مكان، أركض ممزقاً على الجسر الممتد فوق نهر الضباب.. الضباب يغمر كلّ شيء"(32). إنه مخرج ضبابي حقاً لأزمة هذا الشابّ الدمشقي الممزق، الذي يمقت أشياء كثيرة في لندن، أي في الغرب، ويمقت أشياء كثيرة في دمشق، أي في الشرق، ويقف "على الجسر بين عالمين"(33). فحسّان لا يحسم خياراته بالعودة إلى دمشق، إثر التجربة الجنسية مع السيدة الإنكليزية ذات الزوج المشلول، ويواصل الانغماس في علاقات جنسية خالية من الحبّ والعواطف الإنسانية، علماً بأنه يرفضها أخلاقياً: "النبع هنا مسمّم من أساسه، معدتي الدمشقية ترفضه، لكنه مدهش كمخدّر"(34). وفي ذلك يمثّل حسّان وأكرم شريحة واسعة من الرجال العرب الذين يقيمون في الغرب، حيث يجرون من "مخدر" إلى آخر.

إن الغرب في قصة "يا دمشق" يشكّل خطراً كبيراً على الشرق العربي الإسلامي، وهو تمساح سيفترس قيم ذلك الشرق وحضارته، ما لم نعرفه وندرأ خطره. والغرب يقوم على أساس أخلاقي فاسد، ولكن الحياة الجنسية الإباحية التي يوفّرها، تمثل بالنسبة للشبّان العرب إغراءً كبيراً و"مخدراً مدهشاً"، يهيئ للمرء متعة وهمية مؤقتة، ولكنه يجرّه إلى الإدمان. أما نتيجة الإقبال على ذلك "المخدر الرائع" فهي الضياع، الذي يشكّل ضياع الشابّ الدمشقي (أكرم) مثالاً له.

4-المهجر أو المنفى:

وفي قصّة "بقعة ضوء على مسرح" تأتي الفتاة العربية (مادو) إلى لندن، حيث يعيش أخوها (سليم)، وهناك تتعرض هذه الفتاة لتلك الصدمة الحضارية التي يتعرّض لها الشرقيون عندما يحتكون بالمجتمعات الغربية. فقد فوجئت (مادو) بما لامسته في حياة البريطانيين من برود عاطفي، ولا مبالاة إنسانية، وتمييز عنصري، وتفضيل للكلاب على الأطفال. إلاّ أن (مادو) تعرّضت في لندن لصدمة أخرى، لا ترجع إلى الحضارة الغربية بل ترجع إلى ما يسود في الوطن العربي من قمع سياسي. فقد التقت في لندن حبيبها (حازم)، وهو مناضل يساريّ سابق، تعرّض في بلاده للسجن والتعذيب. فقد انتزعت أظافره، وكسر ظهره، وصار يمشي على عكاز. وتصاب (مادو) بصدمة كبيرة، عندما تعرف ما تعرّض له حبيبها في الوطن من قمع وحشي، تحوّل هذا الرفيق والمناضل نتيجة له إلى شخص انتهازي، يرى أنّ "ليس في الحياة حقيقة تستحقّ أن يموت الإنسان من أجلها.. الوطن هراء.. أية دار دافئة مريحة أملكها هي وطني.. والمبادئ ليحكم الأذكياء باسمها، ويموت الأغبياء من أجلها!!"(35). وهكذا تعرّضت الفتاة العربية (مادو) أثناء إقامتها في لندن لصدمة مزدوجة: صدمة حضارية ولدها في نفسها ما يسود في المجتمع البريطاني الغربي من سلوك وقيم، وصدمة ولّدها في نفسها ما يمارس في الوطن من قمع سياسي وانتهاكات لحقوق الإنسان.. وهكذا ارتسم في قصة "بقعة ضوء على مسرح" ملمح جديد من ملامح صورة الغرب في أدب غادة السمّان. إنه الغرب المنفى، أو بلد اللجوء، أو المهجر، بالنسبة لأولئك العرب الذين يغادرون أوطانهم، أو يفرّون منها، نتيجة ما تفشى فيها من قمع سياسي. وفي بلاد غربية وغريبة كهذه، حيث لا حبّ ولا عواطف إنسانية، بلاد يلجأ إليها المحطّمون من المناضلين العرب، الذين تخلّوا

عن أوطانهم، لا تستطيع (مادو) أن تعيش، ولذلك تقرر أن "تأخذ أول طائرة إلى مدينتي.. لن أبقى هنا.. لن.. وليكن ما يكون" (36). إنه قرار لا يمكن تفسيره إلاّ على ضوء خيبة الأمل المزدوجة التي عانتها (مادو) في لندن: خيبة أمل من المجتمع الغربي وحضارته، وخيبة أمل من الحبيب السابق (حازم) الذي تخلى عن كل ما ناضل من أجله من قيم سياسية واجتماعية، لا بل تخلى عن الوطن نفسه.

في قصة "أمسية باردة أخرى" تعرض غادة السمان بعداً آخر من أبعاد علاقة الشرق العربي الإسلامي بالغرب، ألا وهو البعد الفكري أو الأيديولوجي. فالفتاة العربية الفلسطينية (فاطمة)، التي فقدت يقينها بعد أن مزقت الأحداث السياسية المعاصرة أسرتها ومعتقداتها، أخذت تبحث عن بديل فكري، عبر مطالعات في مؤلّفات كتّاب غربيين، من أمثال كامو وسارتر وإليوت وكافكا. ولكنّ والدها ينهاها عن قراءة تلك المؤلفات، ويطلب إليها، بدلاً من ذلك، أو تتوضأ وتقرأ "صفحات من القرآن. فالله الذي اكتشفناه في هذا الشرق لا بديل له في فلسفات الغرب"(37). إنّ والد فاطمة ليس ضدّ الثقافة، "ولكنني لا أريد لكم ثقافة تقطع جذوركم من ماضيكم، فتسودكم بدلاً من أن تهضموها أنتم"(38). إنّ عمليات الاستيراد الفكري والأيديولوجي الواسعة النطاق، التي شهدها الوطن العربي على امتداد القرن العشـ الخمسينيات والستينيات، قد كان تفريق العرب، وتحويلهم إلى ا تقتتل فيما بينها، إلى درجة أ مستعداً لأن يقتل أباه لأسباب دفع أعداداً كبيرة من العرب إلـ يصرخ من دفتي كتابته: أنـ البوار.. كامو يئنّ: أنا الغريب؛ كافكا: أنا المحكوم بلا جريمة، أنا الصرصار. ثمّ يصرخون جميعاً معاً، وتنضمّ إلى الجوقة آلاف الصرخات، تمتزج، تعول، تهدر، ثمّ موجة من الفقاعات"(39).

أضافت الكاتبة في قصة الدانوب الرمادي لبنة جديدة إلى صورة الغرب في أدبها.

قد لا يكون من الإنصاف أن نحمل الغرب مسؤولية استيراد فكره وإيديولوجياته من قبل العرب، ولكنّ الأمر المؤكّد هو أن ذلك الاستيراد قد كان مصدراً رئيسياً للتشرذم والتناحر والاقتتال والصراعات السياسية والأيديولوجية الدامية، التي شهدها الوطن العربي بعد الاستقلال. وهذا جانب مهمّ من علاقة العرب بالآخر الغربي الذي يصدّر إليهم فكراً يغرقهم ويضعفهم ويدفعهم إلى الاقتتال والهجرة.

أضافت غادة السمّان في قصة "الدانوب الرمادي"، وهي من مجموعة "رحيل المرافئ القديمة" الصادرة عام 1973، لبنة جديدة إلى صورة الغرب في أدبها، وذلك من خلال تصوير العاصمة النمساوية (فيينا). فقد سافرت المذيعة العربية السابقة إلى تلك المدينة، هرباً من واقع يمارس فيه إعلام مضلل، يقلب الأباطيل إلى حقائق، ويقدّم الهزائم كانتصارات. وكانت البيانات العسكرية الكاذبة، التي قرأتها تلك المذيعة في إذاعة بلادها، قد أدّت إلى مقتل أخيها الفدائي "في تلك الليلة الحزينة من حزيران"(40). إثر ذلك بات من المستحيل أن تواصل تلك المذيعة عملها، فاستقالت منه، وغادرت بلدها إلى فيينا، التي اختارتها لأنها "لا تعرف لغة أهلها"، أي الألمانية. فالمذيعة قد أضربت عن التواصل مع الناس بوساطة اللغة، تلك الوسيلة التي أسيء استخدامها في وسائل إعلام بلادها. وفيينا عاصمة أوروبية غربية ليس لها دلالات فكرية أو سياسية في الوجدان العربي، ولذا يتوقع المرء أن تجد فيها المذيعة العربية الهاربة الراحة النفسية أو العصبية التي تبحث

لقاء الإنسان العربي السوري الدمشقي بالغرب البريطاني اللندني هو أيضا موضوع قصة يا دمشق.

عنها. إلاّ أن ذلك التوقع يخيب بصورة كاملة. فكلّ ما في العاصمة النمساوية العريقة يذكر المذيعة العربية بمدينة دمشق وبمشكلتها الشخصية: الرقص الشعبي النمساوي يذكرها بالدبكة، والآلة الموسيقية النمساوية القديمة تذكرها بالقانون، ورسالة بيتهوفن التي يعلن فيها "قرفه من الحياة وعبثها" تمهيداً للانتحار، تذكّرها بإمكانية الانتحار كحلّ لأزمتها: "نسيت أن أنتحر.. كيف نسيت أن أنتحر؟!"(41). أما معزوفة "الدانوب الأزرق" الشهيرة، للموسيقار النمساوي شتراوس، فهي تقوم بدور "حفارة الذكريات"، إذ تذكّر المذيعة/ الراوية بكلّ ما عايشته وعانته في دمشق. حتى نهر الدانوب يصبح على صلة بالمذيعة الهاربة: "كلّ منا حزين من أجل دانوب.. إننا في الحقيقة نقف بحزن أمام نهركم، لأننا نرى عبره أنهار أعماقنا التي جفّت"(42). لقد جاءت المذيعة العربية إلى فيينا كي تنأى بنفسها عن الواقع السائد في بلادها، ولكن ها هي تصرخ: "أعيدوا دمشق إلى قلبي.. أعيدوني إلى قلب دمشق"(43). ولكن الواقع العربي لا يلحق بها إلى فيينا عبر الذكرى فحسب، بل يلحق بها بصورة مباشرة وشخصية، وذلك عندما يصل رئيسها وحبيبها السابق (حازم)، "ذلك الرجل الذي كان أبداً جرحي ولعنتي وسوطي"(44)، الرجل الذي كان قد حوّل صوتها "إلى مومس"، وشارك في تحويل المؤسسات الإعلامية في بلادها "إلى بيوتات للعهر" على حدّ قولها(45). وبوصول حازم إلى فيينا عادت المذيعة /الراوية لتجد نفسها في مواجهة الواقع الذي سافرت إلى هذه المدينة من أجل أن تبتعد عنه وتتساه. وبذلك لم يعد لوجودها في فيينا أية فائدة أو معنى. وعندما قرأت في إحدى الصحف أنّ صديقها ورفيقها الرسام (فواز)، الذي أصبح زعيماً فدائياً، قد قُتل نتيجة انفجار قنبلة في درج مكتبه، تكون المذيعة السابقة "في الطائرة العائدة من فيينا إلى بيروت.. أول طائرة"(46). لقد أرادت المذيعة /الراوية أن تكون المدينة الغربية فيينا ملجأ أو منتجعاً، تبرأ فيه من الأزمة النفسيّة، التي سببها لها الواقع السياسي والإعلامي القائم في بلادها، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق، لأنها لم تكن قادرة على أن ترى فيينا، تلك العاصمة الثقافية الغربية، إلاّ عبر أفق توقعاتها المثقل بأوضاع الوطن ومشكلاته. وهكذا بيّنت غادة السمّان في قصتها "الدانوب الرمادي" أن أجمل العواصم الغربية وأكثرها حيادية، غير قادر على أن يبعد العربي عن مشكلات وطنه، وأن ينسيه ما يجري في ذلك الوطن.

وفي قصة "الساعتان والغراب" تناولت غادة السمّان علاقة الشرق العربي بالغرب من زاوية صحافية سويسرية ذات أصل يمنيّ، تربّت في مدرسة داخلية في جنيف، بعيداً عن أسرتها ووطنها، وظلّت تحنّ إلى ذلك الوطن الدافئ بطبيعته وإنسانه. وذات يوم كلّفتها المجلة السويسرية التي تعمل لديها، بأن تسافر إلى اليمن الجنوبي، لتعدّ تحقيقاً حول الثورة فيه.

وهناك وجدت الصحافية نفسها "مثل سمكة أعيدت إلى البحر بعد أن تخبّطت طويلاً في شوارع نائية في قارات الغربة"(47)، ووقعت في حبّ المناضل القيادي اليمني (فضل)، الذي دارت بينها وبينه أحاديث ومناقشات، يتعلق قسم كبير منها بعلاقة الشرق بالغرب، وصورة كلّ منهما لدى الآخر. يلخّص فضل رؤيته لتلك العلاقة قائلاً: "أنت قادمة من بلاد مأساتها التخمة التكنولوجية والتخلف الإنساني.. هنا نواجه العكس، لدينا تخلّف تكنولوجي، ولكنّ إنساننا ما زال إنساناً بالمعنى الأصيل للكلمة"(48). أما المرأة اليمنية، التي رأت فيها الصحافية السويسرية المتأثرة بالصورة الغربية للمرأة العربية "شيئاً ملفوفاً بملاءة سوداء يتحرك على الرصيف"، فإن "الدرع"

الأسود الذي ترتديه "ليس دائماً حزمة من الكسل والبلادة"، كما يقول فضل، وذلك خلافاً لصورتها لدى الغربيين(49). ولئن كان الرجال اليمنيون "يحبّون أحياناً امتلاك النساء الشقراوات، فلا لشيء إلاّ لأنهم يقدّمون بذلك ردّاً لامتلاك المستعمر الكثير من نسائنا أيام القهر"(50). وفي اليمن الجنوبي، ذلك البلد العربي الفقير، الذي نهبه الاستعمار الغربي، وأبقاه متخلفاً، وسرق زمنه، تتذكّر الصحافية "الكلاب السمينة المدلّلة في جنيف"، وتتذكّر أولئك الذين يتظاهرون ضدّ إبادة الحمام في لندن ولكن "لن يخطر ببالهم قطّ أن يتظاهروا من أجل شعوب سُرقت أموالها لتودع في مصارفهم، من أجل شعوب تُباد بالقنابل.. فيتنام.. جنيف حيادية.. لا.. الحياد غير ممكن في هذا العالم الوحش.. من ليس معي فهو ضدّي"(51). فسويسرا، التي رفضت الانضمام حتى إلى هيئة الأمم المتحدة بحجّة الحياد، دولة لها دور كبير وقذر في نظام نهب العالم الثالث، الذي يودع الكثير من حكامه ما يسرقونه من ثروات شعوبهم في مصارف سويسرا ذات السريّة العالية الدرجة. وبهذا عادت غادة السمّان، لتصوغ جانباً تناقضياً أو صراعياً من علاقة العرب بالغرب. إنه الغرب الذي يقوم بنهب ثروات الوطن العربي بأشكال وأساليب مختلفة، ليست الطريقة السويسرية أقلّها خطورة. وقد أدانت الكاتبة في قصة "الساعتان والغراب" خرافة حياد سويسرا، والنفاق الغربي في مسألة الرفق بالحيوان والبيئة، وأنانية الغربيين ولا مبالاتهم الإنسانية تجاه ما يجري في العالم الثالث من نهب وتدمير لشعوب ومجتمعات بأسرها.

**** تسربت إلى أدب غادة الدعوة إلى تحرر المرأة بالمعنى الوجودي الشامل الذي يضمن التحرر الجنسي أيضاً.***

الأجنبيّة:

في رواية "بيروت 75" '

الغربي إلاّ بصورة عرضية وغير مباشرة، وذلك ضمن سياق مقارنة المرأة العربية بالمرأة الأجنبية. فالمتنفّذ اللبناني الثريّ (فاضل بك السلموني) يفضّل أن يقيم علاقاته الجنسية السريّة مع نساء أجنبيات: "مع الأجنبيات الصفقة أكثر وضوحاً، والتخلص بالتالي أكثر سهولة وبلا ذيول.. صحيح أنّ صديقاته العربيات أكثر حرارة وإخلاصاً، لكنهنّ غبيّات، يعشقن فعلاً الرجل الذي يعاشرهن، ويتحوّلن بمرور الزمن من متعة إلى مشكلة، ولا وقت لديه للمشاكل. الأجنبية تفهم الحياة أكثر.. خدمات مقابل خدمات.. ثمّ إنهن لا يُصدمن حين يطلعن على حاجاته وميوله بالتفصيل، بينما العربية تعتبر ذلك شذوذاً"(52). إنه موقف ممثّلي الطبقة الموسرة من الرجال العرب، الذين يتعاملون مع المتعة الجنسية كسلعة تباع وتشترى، بمنأى عن الحب وغيره من العواطف، بينما يعاني أبناء الطبقات الفقيرة من شعبهم، كابن الصياد مصطفى، الحرمان الجنسي الشديد، ولا يسمح لأحدهم حتى أن يتحدث إلى الفتاة التي يحب.

ومن الملاحظ أن مواقف الرجال العرب من النساء الأجنبيات، في أدب غادة السمّان، شبه متطابقة. فالشبّان العرب الذين يعيشون في أوروبا متنقلين من أوروبية شقراء إلى أخرى، لا يرون في المرأة الأوروبية سوى "جرعة مسكّن"، وهذا موقف لا يختلف من حيث المبدأ عن موقف (فاضل بك السلموني)، الذي يفضّل الأجنبيات على العربيات، لأنهن يوفّرن له متعة جنسية بلا حبّ أو عاطفة. إنّ الفئتين، الثريّة وغير الثرية من الرجال العرب، تتكران على المرأة الأوروبية العاطفة والأخلاق، وتريان فيها مومساً أو ما يشبه المومس(53). صحيح أنّ الثري اللبناني (فاضل بك السلموني) يمتدح المرأة الأجنبية، لأنها تمارس معه الجنس كخدمة مأجورة، بعيداً عن العواطف، ولكنّ ذلك الثناء لا يعيد إلى تلك المرأة اعتبارها،

بل يصنّفها بصورة تامة مع المومسات.

6-الجنّة أو صورة الوطن المنشود:

يدور جلّ أحداث رواية "ليلة المليار" الصادرة سنة 1986، في مدينة جنيف السويسرية، حيث تعيش حفنة من الأثرياء العرب، الذين يمارسون انطلاقاً من هناك مختلف أنواع الصفقات والنشاطات المشبوهة. ومن الطبيعي أن تنطوي هذه الرواية على صورة للبلاد التي تدور فيها أحداثها. ولكنّ ذلك لا يتمّ إلاّ على نطاق ضيّق. فالحدث الروائي يتمّ في عدد قليل جداً من الأمكنة، التي تتحرك فيها شخصيات الرواية، كالفندق الذي ينزل فيه المنجّم الشيخ وطفان، وفيلا الثري الكبير رغيد زهران الذهبية، وغرفة المثقف التقدمي المهاجر أمير النيلي. والشخصيات غير العربية شخصيات هامشية ذات أدوار ثانوية، كالطباخ الألماني الذي لا يعرف كلمة واحدة سوى الألمانية، والسائق السويسري الذي هدّد الثري العربي الشاب (صقر) بطرده من العمل، لأنه تمسّك بحقّه في العطلة الأسبوعية. والصحافية السويسرية التي تكتب الربورتاجات حول فضائح الأثرياء العرب في بلادها. ولكن رغم أنّ "ليلة المليار" ليست رواية حول سويسرا، بل حول الجالية العربية التي تقيم في سويسرا، فإنها تنطوي على صورة لتلك البلاد، ولمدينة جنيف على وجه الخصوص. وتقدّم تلك الصورة من منظور (خليل) بالدرجة الأولى، أي من منظور لبناني فقير مثقف، نجا بنفسه وبأسرته من جحيم الحرب اللبنانية. فعندما مشى خليل على قدميه إلى المدرسة الداخلية، التي التحق بها طفلاه، خُيّل إليه أنه "يمشي في الجنّة، ماء البحيرة الخرافي الجمال.. والخضرة.. هدوء مدهش الصمت والاسترخاء"(54). وعندما رأى آليّة تنظّف الرصيف بالماء والصابون، "تذكّر بغصّة شوارع القمامة في بيروت، والرائحة الكريهة لإحراقها فوق الأرصفة،.. هكذا تمنّى وطنه ذات يوم.. نظيفاً، هادئاً، يصلح لحياة الأطفال والعصافير"(55). وفي يوم آخر أتيحت لخليل فرصة التجوّل في القسم القديم من جنيف: "طاف في جنيف القديمة وأزقتها الحلوة، ومشى حتى متحف الأثينيه، ثمّ مشى طويلاً من متحف إلى آخر، ومن جنّة إلى أخرى، ودخل معرضاً فنياً، واستمتع بأصوات التماثيل وحفيف الأشجار في ريح اللوحات، ومشى، ومشى حتى وجد نفسه في هذه الحديقة، فطاف بورودها النادرة حوضاً بعد آخر، ولكلّ حوض اسمه المدوّن إلى جانبه، ثمّ تذكّر الجثث المكوّمة في بيروت، مجهولة الهوية وبلا أسماء، تدفن بالجملة في قبور جماعية، لا يزيد أحدها في اتساعه عن الحوض الخاصّ بالزهرة المسماة (وردة ماريا كالاس)، فلعن عالماً تعمّر بعض أقطاره البيوت للورود، وتحيطها بالزجاج والشاش خوفاً عليها من البرد، ولا تجد الجثث في أقطار أخرى قبراً، ولا أهلها بيتاً.. وذلك يحدث كله في عالم واحد"(56). لقد شكا خليل عدم المساواة السائد في العالم، ولكنه لم يوجّه نقده إلى الطرف الغربي، أو السويسري الغنيّ، ولم يحمله المسؤولية عما يسود في القسم الآخر (الشرقي) من العالم من بؤس وشقاء ودمار، بل لعن "عالماً" توجد فيه هذه التناقضات الصارخة، وهذا يعني أن غادة السمّان لم تعلّق البؤس العربي على شمّاعة الغرب، ولو فعلت ذلك لبرّأت العرب من المسؤولية عن ذلك البؤس. ويتكرر وصف جمال سويسرا، وطبيعتها وحدائقها، بمناسبة الرحلة التي دعا أمير النيلي أصدقاءه إليها. وأثناء تلك الرحلة كان ولدا خليل (رامي وفادي) يقفزان فوق حضن أمير "وسط نظرات الأوروبيين البسطاء المحبّين للأطفال"،

خلافاً لفئات أخرى من الأوربيين المعروفين بكراهيتهم للأطفال وحبّهم للكلاب. "وحين تجاوزا الحدود السويسرية، فالفرنسية، من غير أن يذلّهما ضابط، أو يحقّرهما مسؤول، كما يحدث للمواطنين العرب في معظم (البوابات العربية)، على الحدود التي يفترض أنها وهمية، أبدت حماساً للاحترام الذي يلقاه المواطن العادي في تلك البلاد حتى الفقير"(57). إنه عالم الأوروبيين البسطاء، لا عالم الأثرياء، ولكنه عالم فيه متسع كبير للتمتع بالجمال، وللترفيه، والسرور، والسعادة، وفيه يحترم الإنسان من قبل أجهزة الدولة، حتى إذا كان فقيراً. وهنا عقدت الكاتبة، بلا مواربة، مقارنة بين الاحترام الذي يعامل به المواطن الأوروبي من قبل سلطات بلاده عندما يعبر الحدود وبين ذلك الإذلال الذي يتعرّض له المواطن العربي، عندما يعبر الحدود من قطر عربي إلى آخر، رغم كلّ شعارات الأخوة والوحدة العربية.

رأى خليل، برفقة أمير، وخلال جولاته على الأقدام في جنيف، شيئاً من جمال سويسرا وحضارتها. ولكنّ وليّ نعمته (صقر) اصطحبه ذات مرّة في رحلة إلى عاصمتين أوروبيّتين أخريين هما أثينا ولندن. فماذا رأى هناك، وهو المتعطش إلى الثقافة؟ لم يتمكن من أن يرى من أثينا، "مهد الإغريق".. غير شمة وضمّة وتكسير صحون في الأقبية، وآثار بلادي تباع في المزادات"(58). وفي لندن: "من المطار إلى دكان المجوهرات، حيث اشترى صقر عقدين ثمينين من الماس والفيروز البديع الزرقة. نحن في لندن.. والساعات تتوالى، ولم نطأ بأقدامنا المتحف البريطاني، ولا (التيت غاليري)، ولا أيّ مكان من تلك التي طالما حلمت بملامسة ألامس إلاّ بشاعاتهم التي تروق ملامسة حضارتهم. لا شيء الفندق الفاخر المطلّ على (الها

*** تأثرت غادة بالثقافة الغربية بالمعنى الواسع للكلمة الذي يشمل نمط الحياة والسلوك والقيم.***

الريفي في ضاحية ونتوورث، وحاشيته المهذار، ورجال أعماله، وطاولة الميسر في كروك نورد.. ليس معقولاً أن لا أرى من معالم لندن غير طاولة ميسر"(59). إنّ مشاهدات خليل في أوروبا محكومة بعاملين هما: عمله لدى الثري الشاب (صقر)، وكونه لبنانياً فقيراً مهاجراً أو لاجئاً. فالعامل الأول يجعله لا يرى من أوروبا إلاّ الجانب الذي يهمّ عمله، والعامل الثاني يجعله يقارن أوروبا عموماً، وسويسرا على وجه الخصوص، بوطنه لبنان الذي تستعر فيه الحرب. وسويسرا التي تصوّرها "ليلة المليار" ليست بلداً جميلاً فحسب، بل هي أيضاً بلد يسود فيه القانون. فعندما يخشى (نسيم) أن يقوم المنجّم الشيخ وطفان بإيذاء (بحرية)، الفتاة اللبنانية الجريحة التي أحضروها من بيروت، يقول له: "اسمع يا شيخ وطفان.. إذا لمست أنت أو سواك شعرة من رأسها سأبلّغ البوليس.. تذكر أنك في سويسرا، لا في أرض الجان"(60). وعندما يهدد (صقر) السائق السويسري بالطرد من العمل، لأنه رفض أن يتخلى عن عطلته الأسبوعية، وتمسّك بحقّه في أن يقضيها مع أسرته، يجيبه خليل: "لا تستطيع قبل أن تبلّغه ذلك وفقاً للإجراءات القانونية هنا، وتدفع له تعويضاته. صحيح أنه سائق، ولكن ثمة من يحميه هنا. إنه سويسري". ويسأل (صقر): "من يحميه منّي؟" فيجيب خليل: "القانون، النقابة، سلطات بلده.. صحيح أن السّواح يحبّون سويسرا، لكنها مفصّلة على مقاس أهلها لا السيّاح"(61). هنا يضطر (صقر) لأن عن لغة التهديد التي يستخدمها مع ي. كما ترشح صورة سويسرا، كبلد ن، عندما يحاول (رغيد)، كبير ي جنيف، أن يقنع معاونه (نديم) ده العربي، وأن يعترف هناك بأنه يار بناء مدرسة، أدى إلى مقتل

*** كان لاستقبال الآداب الأوربية والتأثر بها من قبل غادة عدة نتائج على صعيد أدبها.***

عدد من التلاميذ. يقول رغيد لمعاونه: "هذا خير لك من سجنك في سويسرا، حيث لا نفوذ لي مع أحد.. سيأخذ العدل مجراه هنا، ولن تغادر السجن إلاّ بعد انقضاء فترة عقوبتك.. هناك، إذا سجنت بالنيابة عني، سأكون طليقاً لأساعدك، ستُنقل في الأسبوع الثاني إلى مستشفى السجن،.. جناح خاصّ فاخر.. كلّ ما تطلبه سيكون لك. اعتبرها راحة.. سأسعى لإصدار عفو عنك"(62). إذاً في سويسرا يأخذ العدل مجراه، ولا يستطيع أحد أن يؤثر على القضاء، وأن يعرقل سير العدالة، خلافاً للبلد العربي الذي يودّ رغيد أن يسجن معاونه فيه.

تتلخص صورة سويسرا التي تنطوي عليها رواية "ليلة المليار" في أنها صورة بلد جميل، نظيف، هادئ، يسود فيه القانون، ويُحترم المواطن، وهذه صورة إيجابية جدّاً. إلاّ أنّ تلك الصورة تكشف، بشكل مباشر أو غير مباشر، صورة لوطن عربي متصحّر، يفتقر إلى الماء والخضرة، وتتكوّم القمامة والجثث في شوارع مدنه، ويفترس فيه القويّ الضعيف، ويستعبد الغني الفقير، لا ديموقراطية فيه ولا سيادة للقانون ولا كرامة للإنسان، شعار الناس فيه "معك قرش بتسوى قرش"(63). وباختصار فإنّ صورة سويسرا الإيجابية ترسم صورة لوطن عربي تقف منها على طرفي نقيض.

ماذا يترتب على هاتين الصورتين المتناقضتين؟ أهي دعوة مبطّنة للهجرة من الوطن العربي إلى ذلك البلد الجميل النظيف الهادئ الديموقراطي سويسرا؟ إنّ عكس ذلك تماماً صحيح. فبعد أن خاض اللبناني (خليل) تجربة العيش في ذلك البلد الذي "يشبه الجنة"، توصّل إلى استنتاج مغاير لما يتوقّعه المرء: "لن ننعم بديموقراطية لا نستحقّها، ولن ننعم بحريّة لم ندفع ثمنها،.. إنّ الإقامة في سويسرا لن تجعل منّا سويسريين مهما كنّا أثرياء"(64). ولذلك قرر خليل أن يعود إلى وطنه، فقد "استعاد حسه بالكرامة.. لن يكون لاجئاً.. مشرداً.. لن يتسول بعد اليوم عملاً وبطاقةً إقامة وتأشيرة دخول.. ولن.. ولن.. وإذا وجد بيته مدمراً فسيقيم في خيمة فوق أرضه ريثما يعيد بناءه.. هنا البداية، لا فوق مقعد في مقهى رصيف عاصمة أوروبية، ولا في مستنقع رغيد أو أمثاله"(65). لقد بدأت رواية "ليلة المليار" بنجاح خليل وأسرته في مغادرة بيروت إلى جنيف بالطائرة، هرباً من موت محقق على أيدي الميليشيات اللبنانية المتصارعة، وانتهت الرواية بعودة خليل إلى بيروت، وقد احتلّها الإسرائيليون، وأقاموا حواجز التفتيش في شوارعها. رغم ذلك، لا بل لذلك، قرّر خليل أن يبقى في بيروت: "سأبقى هنا.. وليكن ما يكون.. إذا رحلنا جميعاً من يقصّ الخيط"، أي حواجز التفتيش التي أقامها الاحتلال؟(66) إنّ الآخر الأوروبي، ممثلاً في سويسرا ومدينة جنيف، رائع، ويمكن أن يعدّ تجسيداً واقعياً للوطن الذي يحلم به كلّ مواطن عربي، إلاّ أنّ ذلك الآخر ليس بديلاً للوطن من جهة، وهو يؤوي من جهة أخرى تلك الحثالة العربية الثرية المتخلفة الفاسدة، التي اتخذت من سويسرا مقرّاً لها، تمارس انطلاقاً منه نهب الوطن العربي، وتخريبه، وإغراقه في حروب أهلية، وتشويه سمعته في العالم. وهذا هو الوجه الآخر لصورة سويسرا.

7-خاتمة:

إذا استرجعنا صورة الآخر الغربي في أدب غادة السمّان القصصيّ والروائي نجد أن تطوّر تلك الصورة قد شهد عدّة مراحل هي:

1-صورة الأوروبي المستعمر، الذي يمارس القمع الوحشي ضدّ الشعب الجزائري، وتغري شقراواته المتعلمين من الرجال العرب بالهجرة إلى الغرب. وهذه صورة سلبية جداً، تثير في

نفس العربي مشاعر الحقد والنقمة والعداء.

2-صورة الغرب الذي يشكّل تحدياً حضارياً، أخلاقياً وقيمياً، للمجتمع الشرقي التقليدي، ويعرّض العرب الذين يفدون إليه لصدمة حضارية، مصدرها التناقض الحادّ بين القيم التي تربوا عليها في مجتمعهم العربي وبين قيم المجتمع الغربي الذي وفدوا إليه. وتبلغ تلك الصدمة الحضارية ذروتها في مضمار الحبّ والعلاقات الجنسية. وبينما تدفع الصدمة الحضارية الفتاة العربية للعودة إلى وطنها ومجتمعها، يتكيف الشبّان العرب مع الطريقة الغربية في الحبّ، ويستمتعون بها، رغم أنهم يرفضونها أخلاقياً ونظرياً.

3-صورة الغرب كملجأ أو مهجر أو منفى، يلجأ إليه أولئك العرب الذين ضاقوا بما تفشى في أوطانهم من قمع سياسي وحروب أهلية وانتهاكات لحقوق الإنسان.

4-الغرب الجميل، النظيف، الهادئ، الذي يسود فيه القانون، وتحترم فيه كرامة الإنسان، ويشكّل تجسيداً واقعياً للوطن الذي يحلم به كلّ مواطن عربي. إلاّ أنّ هذا الغرب نفسه يـؤوي أولئـك الأثريـاء الـ ثـروات شـعوبهم وأودعو ويمارسـون انطلاقـاً منـ مشبوهة، وسلكوا سلوكاً فـ العرب في العالم.

*** تأثرت غادة بالأدب الإنكليزي وبالآداب الأوربية الاخرى التي لا بد لدارس أدبها من الاطلاع عليها.**

أما صورة المرأة الأوروبـ عشيقة شقراء، تغري المتعلمين الهجرة إلى أوروبا، إلى امرأ الجنسية بالرجال نوعاً من الـ وتزجية وقت الفراغ بمنأى عن الحب والعواطف، وأخيراً إلى امرأة تعدّ ضحية للمجتمع الغربي القاسي، كتلك السيدة البريطانية التي تمارس البغاء السريّ من أجل أن تعيل طفليها وزوجها المشلول، أو تلك البريطانية المسنّة التي تعمل قاطعة تذاكر في حافلة لنقل الركاب، أو تلك الفتاة القاصر المدمنة على المخدرات، التي يقوم الشاب الثري العربي (صقر) باغتصابها. ومن الملاحظ صورة الآخر الغربي في أدب غادة السمّان قد تطوّرت بموازاة تطوّر مرجعيتها الواقعية، الذي تمثّل في انحسار الاستعمار الأوروبي المباشر للوطن العربي، وفي قدوم أعداد كبيرة من العرب إلى الأقطار الغربية للدراسة والزيارة والتجارة.. إلخ، ثمّ في تحوّل تلك الأقطار إلى ملجأ أو مهرب أو منفى أو مهجر لأولئك العرب الهاربين من القمع السياسي والدكتاتورية وانتهاكات حقوق الإنسان من جهة، وإلى مرتكز للأثرياء العرب وأموالهم من جهة أخرى. كذلك فإن صورة الآخر الغربي في أدب غادة السمان مرتبطة أوثق الارتباط بصورة الأنا العربية ومشكلاتها. فعندما كانت صورة ذلك الآخر، المتمثل في عسكريي الاستعمار الفرنسي ومرتزقته، سلبية جداً، كانت صورة الأنا، المتمثلة في المناضلين الوطنيين الجزائريين إيجابية جداً. وظلت صورة الآخر الغربي سلبية من حيث المبدأ في مرحلة الصدمة الحضارية وصراع القيم. ولكن صورة الآخر أصبحت إيجابية في المرحلة الأخيرة، التي تمثلها في رواية "ليلة المليار"، بينما الأنا العربي سلبية جداً. وفي كل ـورة الآخر الغربي في أدب غادة لك الآخر لا يُرى إلاّ بعين الأنا نها.

زيارات غادة وإقامتها في عدة مدن شكلت مصدراً إضافياً للتأثر بالثقافة الغربية.

❐

▪ الهوامش:

ـخصوص: روبرت كامبل (إعداد) أعلام الأدب العربي المعاصر، المجلد الثاني، بيروت، 1996، ص744-749.

(2) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة: حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دمشق، 1980.

(3) كتب الناقد غالي شكري: تنهج غادة السمان في بناء روايتها نهجاً يشابه –من بعيد– ذلك النهج الذي عرفناه في "الخصب والعنف" لوليام فوكنر، وفي "رباعية الإسكندرية" للورنس داريل. غادة السمّان بلا أجنحة، ط2، بيروت، دار الطليعة، 1980. ص114.

(4) الرشيد بوشعير، أثر غابريل غارسيا ماركيز في الرواية العربية، دمشق، دار الأهالي، 1998، ص ص30. راجع أيضاً: نبيل سليمان، الرواية السورية 967–1977، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1982، ص17–42.

(5) غادة السمان، لا بحر في بيروت، منشورات غادة السمان، ط8، 1988، ص121–126.

(6) لمزيد من المعلومات راجع كتابنا: هجرة النصوص –دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق، 1996، ص ص31.

(7) بثينة شعبان، بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنكليزي –غادة السمّان وفرجينيا وولف، مجلة (الموقف الأدبي) ، دمشق، العدد 186، تشرين الأول 1986، ص 64–89.

(8) غسان السيد، الحرية الوجودية بين الفكر والواقع، دراسة في الأدب المقارن، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، د.ت، ص 154–168.

(9) نجلاء الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، بيروت، دار الطليعة، 1991.

(10) نقترح إصدار كتاب تكريمي يتضمن ثبتاً كهذا، وذلك بمناسبة الذكرى الستين لميلاد الأديبة.

(11) غادة السمان، عيناك قدري، بيروت، منشورات غادة السمّان، ط1، 1962، ط10، 1993، ص69.

(12) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(13) المصدر نفسه، ص73.

(14) المصدر نفسه، ص176.

(15) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(16) المصدر نفسه، ص179.

(17) المصدر نفسه، ص144 و147.

(18) المصدر نفسه، ص106.

(19) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(20) لمزيد من المعلومات حول صورة المرأة الأوروبية في الأدب العربي الحديث راجع كتابنا: الأدب المقارن –مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، 1991، ص ص394.

(21) غادة السمّان، ليل الغرباء، ط1، بيروت، منشورات غادة السمان، 1996، ط5، ص28.

(22) المصدر نفسه، ص ص31.

(23) المصدر نفسه، ص34.

(24) المصدر نفسه، ص35.

(25) المصدر نفسه، ص38.

(26) المصدر نفسه، ص39.

(27) المصدر نفسه، ص117.

(28) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(29) المصدر نفسه، ص122.

(30) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(31) المصدر نفسه، ص118.

(32) المصدر نفسه، ص129.

(33) المصدر نفسه، ص119.

(34) المصدر نفسه، ص129.

(35) المصدر نفسه، ص64.

(36) المصدر نفسه، ص69.

(37) المصدر نفسه، ص136.

(38) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(39) المصدر نفسه، ص146.

(40) عادة السمّان، رحيل المرافئ القديمة، بيروت، منشورات غادة السمان، ط1، 1973، ط7، 1992، ص9.

(41) المصدر نفسه، ص26.

(42) المصدر نفسه، ص21.

(43) المصدر نفسه، ص25.

(44) المصدر نفسه، ص10.

(45) المصدر نفسه، ص36.

(46) المصدر نفسه، ص38.

(47) المصدر نفسه، ص122.

(48) المصدر نفسه، ص133.

(49) المصدر نفسه، ص127، 137.

(50) المصدر نفسه، ص143.

(51) المصدر نفسه، ص145.

(52) غادة السمّان، بيروت 75، بيروت، منشورات غادة السمان، ط1، 1975، ط6، 1993، ص47.

(53) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتاب المستشرقة الألمانية روترود فيلاندت: صورة الأوروبيين في الأدب القصصي والمسرحي العربي الحديث. بيروت/ فيزبادن، 1986 (بالألمانية) .

(54) غادة السمّان، ليلة المليار، بيروت، منشورات غادة السمّان، ط1، 1986، ط2، 1991، ص131.

(55) المصدر نفسه، ص127.

(56) المصدر نفسه، ص213.

(57) المصدر نفسه، ص304.

(58) المصدر نفسه، ص365.

(59) المصدر نفسه، ص393.

(60) المصدر نفسه، ص254؟

(61) المصدر نفسه، ص293.

(62) المصدر نفسه، ص450.

(63) المصدر نفسه، ص481.

(64) المصدر نفسه، ص483.

(65) المصدر نفسه، ص489.

(66) المصدر نفسه، ص492.

❑❑❑

الثقافة الاجتماعية

أسماء أحمد معيكل

1-مفهوم الثقافة:

ينقسم مفهوم الثقافة إلى قسمين: الأول يتضمن المعنى العام والواسع للثقافة ويقصد به "أنماط السلوك الخاصة بمجتمع من المجتمعات سواء أكانت مادية أو معنوية والذي يضم تحت عنوان الثقافة كل ما اتصل بسلوك جماعة من الجماعات في مأكلها ومشربها وملبسها وتربيتها لأطفالها وتقاليدها في أفراحها وأتراحها وآداب اللباس والتحية عندها... إلى جانب ما أبدعته من فكر وأدب وفن وما يسود فيها من أعراف وعادات وقيم ومعتقدات ونظم وسوى ذلك"(1).

الثقافة العالمة ويقصد بها كل ما أخذ عن طريق ما وصلنا من التراث المكتوب والمقروء والمحفوظ والمدوّن من آثار.

وتتعدد تعريفات الثقافة وتختلف من مكان إلى آخر ولعل ما تقدمه الدراسات الإنسانية (الأنثروبولوجية) حول تعريف الثقافة هو أكثرها دقة. ويوجد نوعان من الثقافة: الثقافة العالمة، والثقافة غير العالمة. وسنوضح فيما يأتي المقصود بهما.

الثقافة العالمة ويقصد بها كل ما أخذ عن طريق ما وصلنا من التراث المكتوب والمقروء والمحفوظ والمدون من أثار. ويضم هذا التراث مختلف المجالات التي كتب عنها: الدينية والسياسية والاجتماعية والأدبية والفكرية والثقافية، إضافة إلى الإنتاج الجديد في هذا المجال وما يكتب حول هذه الأمور في المجتمع. أما الثقافة غير العالمة فيقصد بها ما أخذ عن طريق الإرث الذي يتم توارثه عبر الأجيال من عادات وتقاليد ومبادئ وقيم، وما يتصل بالسلوك وطرق التعامل وتأدية الواجبات الاجتماعية وآداب المأكل والملبس والمشرب وغيرها مما يتصل بأدق التفاصيل التي تميز كل أمة من الأمم الأخرى. ويتم اكتساب هذا النوع من الثقافة من المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان فهي ثقافة مكتسبة، وهو يكتسبها عن طريق التقليد والمحاكاة ولا دخل للعقل فيها(2).

والثقافة غير العالمة امتداد للعالمة ولكنها قد تطور من قوانينها وأفكارها، وقد تعدلها وهو ما قد يؤدي بتلك الأفكار إلى التشوه والتغير في بعض الأحيان، ولا سيما عند تغيب العلاقة التي يجب أن تتوفر بين العالمة وغير العالمة من جهة أن الأولى موجهة للثانية وحاكمة لها إذ إنها تشكل مرجعية لها. وإذا حدث ذلك الغياب فإن معارضة أو اختلافاً قد ينشأ شيئاً فشيئاً بين الثقافتين في التطبيق وذلك من خلال تطورات المجتمع التاريخية، فقد تختلف ممارسة الإنسان في الثقافة غير العالمة عما نصت عليه أو نظّرته الثقافة

العالمة وهنا يحدث تناقض بين المرجع والتطبيق.

والثقافة بالمفهوم الحديث مركب معقد يحتوي على المعرفة والعقائد والأخلاق والقانون والفن والعادات والتقاليد وغيرها من القدرات التي يكتسبها الفرد عضواً يعيش في المجتمع(3). وهذا هو المفهوم الذي نريد تناوله في هذا البحث.

وللثقافة أهمية كبيرة فهي تميز الإنسان من بقية المخلوقات. وتختلف هذه الثقافة من شعب إلى آخر، ومن أمة إلى أخرى، وحتى قد تختلف في الشعب الواحد بين مكان وآخر، وقد تختلف بين الأفراد أنفسهم؛ ولكن تبقى هناك خصائص عامة توجد في كل ثقافة من الثقافات، والمقصود هنا الثقافة غير العالمة أو الثقافة الاجتماعية، ومن أهم هذه الخصائص أنها مكتسبة، وتعني أن الإنسان يكتسب ثقافته من المحيط الذي يعيش فيه منذ ولادته من خلال أسرته، ثم يستمر في اكتساب الثقافة من مجتمعه وبواسطة الناس الذين يعيش معهم ويخالطهم؛ وهذا يعني أن اكتساب الثقافة لا يكون غريزياً ولا فطرياً، وإنما يتم اكتسابه لها من خلال علاقاته مع الآخرين فيأخذ منهم ويعطيهم.

ومن السمات الهامة للثقافة الاستمرارية فالثقافة إنتاج جماعي وتراث يرثه جميع الأفراد وينتقل عبر الأجيال ولا يمكن القضاء على ثقافة ما إلا بالقضاء على أفراد المجتمع جميعهم، لذا فالثقافة لا تموت بموت الفرد وتفنى إلا إذا انقرض المجتمع الذي يمارسها، وتشكل التنبؤية السمة الأهم من سمات الثقافة وتنطلق هذه السمة من كون الثقافة تحدد أسلوب وسلوك الأفراد في المجتمع، ولذا فإنه يمكن التنبؤ بما يمكن أن يقوم به فرد معين من تصرفات ينتمي إلى ثقافة معينة تفرض عليه أسلوباً محدداً تجاه ما يواجه من مشاكل ومواقف في حياته اليومية. فمن خلال تصرف ما يقوم به الفرد أمام أمر يواجهه يمكن التنبؤ بالثقافة التي ينتمي إليها. ويتفق معظم علماء الإنسان على الاعتقاد بأن ثقافة أي مجتمع تتميز بالتكامل والترابط وبوجود صيغة كلية تجمعها ويظهر ذلك من خلال مجموعة القيم والاتجاهات في سلوك الأفراد وشخصياتهم(4).

ويرى علماء الإنسان أن الثقافة تحمل بين طياتها فكرة التدخل الإنساني، أي إضافة شيء إلى حالة من الحالات الطبيعية أو إدخال التعديل عليها. وثقافة أي شعب هي ذلك المستودع الذي تتراكم فيه المعرفة والمعتقدات والأخلاق، والقانون والقيم والفنون وسائر أساليب حفظ البقاء التي اكتشفها الإنسان أو أوجدها لنفسه باعتباره عضواً يعيش بين جماعة تؤمن وتؤيد وتحافظ على ذلك التراث. وتشتمل الثقافة على كل تلك الأشياء وتتجاوزها إلى أكثر من ذلك فهي تعلّم الناس كيف يتعامل أحدهم مع الآخر، وتدلهم على حل مشكلاتهم، وتعلمهم طرق الحصول على طعامهم، والطريقة التي يرتبط بها الواحد بالآخر؛ كالزواج والتعامل مع الأطفال والعبادة وكيفيتها والوقوف في وجه الأزمات والأمراض حتى الموت. وتلعب الممارسة دوراً في التعبير عن الثقافة السائدة من خلال الأدوات التي يستخدمها الإنسان في بناء مساكنه، وأساليب حياته، وممارسته العقائدية والاجتماعية، فالثقافة تتحدث عن نفسها من خلال السلوكيات الإنسانية كلها(). لقد تعلم الناس كيف يواجهون احتياجاتهم، ويحلون مشاكلهم، ويوجدون التفسيرات لمشاكل الحياة عامة ثم قاموا بتعليم أبنائهم التراث الذي تراكم عبر الأجيال. واستمرت الاكتشافات والاختراعات، وظلت تضيف إلى ما هو موجود، ومن ثم أصبحت هذه الأدوات ضرورية للبقاء الإنساني وأصبحت من ممتلكات الأمة التي طورتها فأصبحت بذلك تقاليد ونظم وأعراف خاصة بهم تنتقل من الكبار إلى الصغار عن طريق الاكتساب والتدريب والتعليم والتربية لا الوراثة. ويمكن فهم قدر كبير من سلوك الإنسان إذا عرف الدارس تراثه الذي يسير عليه في حياته، أي الثقافة التي تحدد مساره. والثقافة بهذا

***الثقافة غير العالمة فيقصد بها ما أخذ عن طريق الإرث الذي يتم توارثه عبر الأجيال من عادات وتقاليد ومبادئ وقيم.**

المفهوم هي النمط الكلي للفكر، والسلوك المميز لمجموعة من الناس(). هذا هو المعنى العام والواسع للثقافة، ونلاحظ أنه يشمل كل ما يؤثر في تكوين الإنسان من مراحل حياته الأولى وحتى نهايتها. أما القسم الثاني فيتضمن المعنى الخاص والضيق للثقافة، وهو كل ما يتصل بالإبداع الثقافي الرفيع من فكر وأدب وفن؛ فالإبداع الثقافي يحتوي على الجوانب الثلاثة: الإبداع الفكري والإبداع الأدبي، والإبداع الفني(7).

ونقصد نحن في هذا البحث وفي حديثنا عن الثقافة الاجتماعية المعنيين العام والخاص للثقافة، فالثقافة الاجتماعية تشتمل عليهما معاً؛ لأن الإبداع الأدبي والفكري والفني لا ينفصل عن المجتمع الذي أنتجه وعن ثقافة هذا المجتمع وأفكاره وقيمه ومعتقداته وطرق حياته وأساليبها.

الثقافة أهمية كبيرة فهي تميز الإنسان من بقية المخلوقات وتختلف هذه الثقافة من شعب إلى آخر.

2-الثقافة الاجتماعية والإنسان:

ينقسم الإنسان في وجوده إلى ثلاثة مستويات: الوجود الجسدي، والوجود الثقافي-الاجتماعي، والوجود العقلي.

ويقصد بالوجود الجسدي (المادي) وجود الإنسان جسداً وغرائز، أي الوجود المادي الذي يشترك فيه مع باقي المخلوقات الحية. ويتضمن الوجود الثاني الثقافي الاجتماعي على كل ما يؤثر في تكوين الإنسان من عادات وتقاليد وقيم ومبادئ وعلاقات مع الآخرين، والذي يتم عن طريق الاكتساب من الوسط الاجتماعي. أما الوجود الثالث فهو الوجود العقلي، وهو أرقى المراحل إذ إنه يحقق معنى الوجود الإنساني من خلال ضبطه لكل من الوجود الجسدي والوجود الثقافي الاجتماعي. والأصل أن يرتقي الإنسان إلى الوجود العقلي ويجعله الضابط للوجودين الآخرين، أما إذا سيطر الوجود الجسدي على حياة الإنسان فإنه يقترب بذلك من الحيوان الذي تسيِّره غرائزه، مهملاً وجوده العقلي الذي يميزه من سائر المخلوقات.

إن الوجود الفردي للإنسان هو وجود معرفي، والإنسان العاقل إنسان ثقافي اجتماعي، ومكانته في المجتمع مرتبطة بوجوده العقلي، أما الموقف الاجتماعي فينشأ من خلال التراكمات المعرفية. ويتحقق وجود الإنسان من خلال علاقته مع الأشياء ومواقفه منها والتي تصدر عن اجتماع الوجودات الثقافي الاجتماعي والجسدي والعقلاني؛ ولكن قد يتغلب أحد هذه العناصر الثلاثة على العنصرين الآخرين ومع ذلك فإن هناك ارتباطاً وتأثراً وتأثيراً بين هذه الوجودات الثلاثة. والوجود العقلي هو أرقى الموجودات وهو عام ومشترك بين جميع الناس على اختلاف أجناسهم لارتباطه بالمطلق. أما الوجود الجسدي فهو عام لكنه محكوم بالزمان والمكان، والوجود الثقافي الاجتماعي يحكم الجسدي، ولكنه قد يرفض المطلق أي العقلي إذا ما تعارض معه، وهذا ما يفسر الثورات الاجتماعية، وردود فعل المجتمع إزاء النابغين الذين قد يخرجون على أعرافه.

وفي كلامنا على الثقافة الاجتماعية لن نهتم بالحديث عن الوجود الجسدي للإنسان فهذا موضوع علم الإنسان العضوي الذي يهتم بمعرفة الجسد الإنساني، وإنَّما سنهتم بعلم الإنسان الثقافي لأنه يبحث في ثقافة الإنسان التي تميزه من بقية المملكة الحيوانية(8). فعلم الإنسان الثقافي هو "ذلك العلم الذي يُعنى بدراسة أساليب حياة الإنسان وسلوكه النابع من ثقافته، وتهتم الأنثروبولوجيا بالثقافة والتثقيف وبناء الشخصية، وتدرس الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع ذي ثقافة معينة، يسلك سلوك الجماعة المحيطة، ويدين بنظامها وقيمها وعاداتها، ويتحدث لغتها ويعيش حاضرها، وماضيها، ويتبع ديانتها ويخضع لقوانينها ونُظمها"(9). إن هذا النص هام

جداً ونحن نتفق مع ما ورد فيه، فمن الطبيعي أن يعبر الإنسان عن المجتمع الذي ينتمي إليه وعن الثقافة السائدة فيه، وكل فعل معاكس يعبر الإنسان فيه عن ثقافة غريبة عن ثقافة مجتمعه فإنه عمل تغريبي يفصل بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه. وما دامت الثقافة هي مجموعة من الأفكار والعادات التي يتعلمها الأفراد ويشتركون في نقلها من جيل إلى آخر، وتزودهم بإجابات عن معظم تساؤلاتهم التي يواجهونها، وتشكل النماذج السلوكية التي يسلكونها ويحلّون مشكلاتهم الحياتية بوصفهم أعضاء يعيشون في جماعة معينة فإنها بهذا المعنى تكون ظاهرة اجتماعية نفسية تتركز في عقول الأفراد الذين ينتمون إلى نفس المجتمع والجماعة، وبالتالي فإنها المسؤولة عن الجزء الأكبر من تكون أية شخصية. وعملية تكون الشخصية تعود إلى عملية نقل الخبرات إلى الفرد، وتستمر هذه الخبرات في النمو بحيث يتكون لدى الفرد نتيجة لحياته في المجتمع إطار ثقافي محدد في بيئته المحددة التي يحكمها نظام وتقاليد وسلوكيات خاصة بالجماعات المحيطة(10).

ونحن في هذه الدراسة نريد من خلال الحديث عن الثقافة العالمة والثقافة غير العالمة أن نكشف عن انعكاس هذه الثقافة في العمل الإبداعي وما هو دور العمل الإبداعي في التعبير عن الثقافة وهل يعبر عن الثقافة السائدة في المجتمع الذي أنتجه أم أنه يعبر عن ثقافة مضادة؟ وما هو دور الأديب في تأصيل الثقافة أو تغريبها؟ وما العلاقة بين الأديب وثقافته والثقافة الاجتماعية والمجتمع الذي يعبر عنه؟!

3-الثقافة بين الأصالة والتغريب:

تزداد أهمية التواصل بين تطور الثقافة وتطور المجتمع، عندما يكون الحديث منصباً على تأصيل الثقافة لا على تطويرها فحسب. والمثقف المبدع الأصيل هو الذي يستمد عناصر إبداعه من امتصاصه لحياة مجتمعه والتحامه بها. ومهما تكن قدرته على تجاوز ما في مجتمعه محللاً وناقداً ومصطفياً، تظل القفزة التي يقوى على تحقيقها في هذا المجال مقيدة إلى حدٍّ بعيد بما قدمه له المجتمع من زاد ومادة. وعندما يكون الزاد الذي يقدمه المبدع زاداً مجلوباً أو هجيناً أو ملوثاً يظل من العسير على من يرتاده أن يخلقه خلقاً جديداً أو أن ينسلخ عنه ويتحرر من إساره(11). إن الثقافة غير العالمة التي لا تنبع من داخل المجتمع الذي تعبر عنه هي ثقافة هجينة ومستوردة وغير قادرة على التعبير عن هذا المجتمع؛ فالمجتمع هو الذي يوحي بشكل الثقافة وهو الذي ينتجها. أما عندما نجلب ثقافة مجتمع آخر يختلف في قيمه ومبادئه وعاداته وتقاليده وعلومه عن مجتمعنا فسيبقى هناك شرخ بين الثقافة المستوردة والواقع المعيش، وسيبدو التناقض واضحاً بين الثقافة غير العالمة المسيطرة في المجتمع وبين الثقافة العالمة المستوردة. وفي هذا المجال يلعب الأدب والأُدباء دوراً في اتجاهين مختلفين: فإما أن يقوما بالتعبير عن الثقافة النابعة من المجتمع ذاته وبذلك يلعبان دوراً هاماً في عملية التأصيل، وإما أن يقوما بالدعوة إلى ثقافة مغايرة ومنافية للثقافة السائدة وبهذا يلعبان دوراً تغريبياً حيث يتمُّ إسقاط ثقافة مغايرة لم تظهر وتولد بشكل طبيعي في المجتمع وإنما تمَّ الأمر بشكل قسري بتطبيق هذه الإسقاطات على الواقع.

والأديب العربي الأصيل، لا بد أن تتوافر له ثلاثة عناصر متكاملة من الثقافة وهي: أولاً المعرفة الوثيقة بالتراث الأدبي خاصة وبالثقافة العربية عامة. ثانياً المعرفة الكافية بالأدب الأجنبي وفنونه وأساليبه. والعنصر الثالث والأخير هو أن ينغمس الأديب الانغماس الكامل في مجتمعه المحلي الضيق والعربي الشامل(12). وإذا افترضنا صحة هذه العناصر وقبلنا بها فإن اختلال أحدها سيدل على عدم أصالة الأديب،

الثقافة إنتاج جماعي وتراث يرثه جميع الأفراد وينتقل عبر الأجيال ولا يمكن القضاء عليه إلا بالقضاء على أفراد المجتمع جميعهم.

فاعتماده على أحدها غير كاف. ويجب التنبه أيضاً إلى العنصر الثاني فمعرفة الأدب الأجنبي وفنونه وأساليبه ينبغي أن تتم بحذر بعيداً عن الانبهار والتقليد الأعمى.

تظهر الثقافة الاجتماعية في العمل الأدبي من خلال رؤيا العالم التي يطرحها الأديب وهذه الرؤيا ترتبط بظروف البيئة التاريخية، ثقافة وزماناً ومكاناً، وهي محدودة بحدود الثقافة التي تنتمي إليها سواء أكانت مؤيدة أو معارضة لها، وذلك لأن تصور العالم يتوقف على المجموع الكلي لعناصر البيئة. وهناك شرخ في الذات العربية وانفصام في الهوية ولا سيما على مستوى النخبة المثقفة والمبدعة فهؤلاء تربوا جسدياً وثقافياً واجتماعياً في مجتمع له ذاكرة اكتسبوا منها الثقافة غير العالمة، أما ثقافياً وعقائدياً فقد اكتسبوا في غالبيتهم الثقافة العالمة الغربية فقد صاغ الأدباء أدبهم على نماذج غربية تنتمي إلى ثقافة عالمة وغير عالمة غريبة عن ثقافتهم الأصلية ولذلك فإن إنتاجهم يعاني من شرخ، والشيفرة المستخدمة فيه لا يتمكن المستقبل من حلها لأنها غريبة عليه لا يعرف مفاتيحها. فعندما تكون رؤيا الأديب صادرة عن الثقافة الاجتماعية التي تنتمي إليها تكون رؤيا أصيلة، ويكون الأديب أصيلاً لأنه يعبر عن الثقافة التي ينتمي إليها، ولا يقوم بإسقاط ثقافة مخالفة، أما عندما يصدر عن ثقافة أخرى مع أنه يعيش في بيئة لا تتفق مع الثقافة التي يصدر عنها فإن هذا الأمر سيؤدي إلى وجود شرخ في شخصية المبدع وفيما يبدعه وسينعكس هذا الأثر في القارئ والمجتمع. إن الأديب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث مع أنه ينتمي اجتماعياً إلى عالم قديم يعاني من التمزق بين هذين العالمين لأنه يعيش في العالم القديم بفكر حديث، ويعيش في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم. إنّ هذا الانفصام ينتج عن انتماء الكاتب؛ فالكاتب منتمٍ بثقافته إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية إلى المجتمع العربي ومن هنا فإنه حين يكتب سيقوم بعملية تغريب لأنه سيسقط فكره المنتمي إلى العالم الغربي الحديث على مجتمعه العربي، وهو ما سيؤدي إلى شرخ أعمق لأنه سيبدو غريباً في مجتمعه لأن الفكر الذي يطرحه ليس نابعاً من صميم هذا المجتمع، ولن يتجاوب القارئ مع هذا الكاتب –إلا إذا كان يشبه الكاتب في انتمائه بثقافته إلى العالم الغربي الحديث– لأنه لا يعبر عن همومه وقضاياه(13). إن هذا الأمر سيؤدي إلى عملية تغريب أكبر، فالأديب سيبدو غامضاً في مجتمعه يعبر عن فكر غريب عنه وسيبدو غامضاً في العالم الحديث والمجتمع الغربي لأنه يعبر عن مفاهيم وواقع غريب عنه أيضاً لأنه يعبر عن أمور تجاوزها الغرب منذ زمن.

الثقافة لا تموت بموت الفرد وتفنى إلا إذا انقرض المجتمع الذي يمارسها.

إن المجتمع العربي يعاني من حالة اغتراب مستعصية تظهر في تبعيته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويعاني من حالة تمزق بين عدة اتجاهات وقوى متناقضة. فالغرب استطاع إزاحة الثقافة العالمة عند العرب المعاصرين (التراث) وأحل محلها ثقافته هو؛ على حين لم يحقق النجاح ذاته فيما يتعلق بالثقافة غير العالمة ولكنه لا زال يسعى إلى ذلك عن طريق المثقفين العرب المدجنين وبوساطة وسائل الإعلام ولا سيما التلفاز. ولقد حاول الاستعمار خلخلة ثقافة الشعوب التي استعمرها، وتقديم ثقافته كبديل عنها ولكنه لم يستطع تدمير الثقافة العربية غير العالمة ولا طمس معالمها؛ لأنها لا تزال ثقافة حية. فهي تمثل العقيدة والشريعة واللغة والأدب والفكر، فالعرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم، وهذا ما يذهب إليه محمد عابد الجابري في حديثه عن إشكاليات الفكر العربي المعاصر. ويرى الجابري أن التحرر من التبعية للآخر والانبهار بالغرب لا يمكن أن يتم إلا عبر التحرر من هيمنة التراث وهذا لا يعني الهروب منه وكذلك لا يعني التحرر من

ثقافة الغرب والانغلاق دونها. والتحرر هنا من الغرب في دائرة الفكر والثقافة يعني التعامل معه نقدياً أي الدخول مع ثقافته في حوار نقدي وذلك بقراءتها في تاريخيتها وفهم مقولاتها ومفاهيمها في نسبيتها، والتعرف أيضاً على أسس تقدمها والعمل على استنباتها في تربتنا الثقافية، وهذا ما يجب أن يطبق على الثقافة الاجتماعية غير العالمة وكذلك على الثقافة العالمة التراثية عند العرب، والعملية معقدة جداً وصعبة للغاية وتحتاج إلى مشروع حضاري جديد؛ لأن معاناتنا من مظاهر الاستلاب إزاء الغرب تنبع من أننا نأخذ منه النتائج والثمرات ونعرض عن المبادئ والأسس، بمعنى آخر: نستورد منه لنستهلك وليس لنغرس ونستنبت. والنجاح في عملية الغرس يتوقف بالطبع على إعداد التربة الصالحة، والتربة الصالحة لا تُستورد(14).

إذا كان الكلام السابق يدور حول مشكلة الثقافة بين التراث والغرب في الفكر فماذا عن هذه المسألة في الأدب والرواية تحديداً؟ ولا سيما أن "هناك علاقة عضوية تربط الفكر، سواء بوصفه أداة أو محتوى، بالمحيط الاجتماعي الثقافي الذي ينتمي إليه هذا الفكر... إن عملية التفكير ذاتها لا تتم إلا داخل ثقافة معينة وبواسطتها. والتفكير بواسطة ثقافة ما معناه: التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها، وفي مقدمتها: الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل النظرة إلى العالم، إلى الكون والإنسان، كما تحددها مكونات تلك الثقافة"(15). إن هذا الكلام كلام جوهري وهام، لأن الفكر لا بد أن يعبر عن البيئة التي أنتجته، ومن خلاله نستطيع أن نكشف الثقافة التي ينتمي إليها وبالبيئة التي يصدر عنها. ومن الطبيعي أن يظهر هذا الأمر في الأدب لأن الأدب يرتبط بالفكر والفكر يرتبط بالثقافة الاجتماعية وبالتالي فإن الأدب أيضاً يعبر عن الثقافة الاجتماعية التي ينتمي إليها. ولذلك نجد الاختلاف بين الآداب التي أنتجتها الشعوب المختلفة في أزمنة مختلفة.

والرواية نوعاً أدبياً تقوم بالدور نفسه فهي تعبر عن الثقافة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب من جهة، والبيئة التي أنتجتها من جهة ثانية. إننا نستطيع من خلال العمل الأدبي (الرواية مثلاً) أن نقرأ الثقافة الاجتماعية التي يطرحها ويصدر عنها. وهنا قد يحدث التناقض في الانتماء، فقد ينتمي الأديب والعمل الذي ينتجه إلى ثقافة وبيئة مخالفة لثقافته وبيئته الأصلية وذلك من خلال انتمائه الفكري فيبدو العمل الأدبي بعيداً عن البيئة التي يصورها لأن الأديب يقوم بإسقاط ثقافته الشخصية وفكره على واقع لم ينتج هذه الثقافة وإنما جاءت نتيجة تأثر الأديب بها. إن هذا الأمر سيؤدي إلى حدوث شرخ بين العمل الأدبي والواقع المُعَبَّر عنه لأنه يعبر عن هموم وقضايا ومشاكل بعيدة عن البيئة التي يتحدث عنها وبذلك يبدو غريباً عن هذه البيئة وهذا المجتمع الذي يعتقد أنه يدور حوله ويعالج قضاياه.

يتفق معظم علماء الإنسان على الاعتقاد بأن ثقافة أي مجتمع تتميز بالتكامل والترابط وبوجود صيغة كلية تجمعها.

❑

▪ الهوامش:

(1)مجموعة من الباحثين- التراث وتحديات العصر، ص 688.

(2)الصديق، حسين، 1999- الهوية والثقافة، جريدة البعث، ملف الاثنين، ع 11064، ص8.

(3)ناصر، إبراهيم، 1982 –الأنثروبولوجيا الثقافية، الجامعة الأردنية، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ص 77.

(4)ناصر، إبراهيم –الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 101-102-103-104-105.

(5)المرجع نفسه، ص 87-88.

(6)المرجع نفسه، ص 88-89-90-91-921-93-

.94

(7)مجموعة من الباحثين -التراث وتحديات العصر، ص 688.

(8)ناصر -الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 10، ص 47-48.

(9)المرجع نفسه، ص 47، وينظر ص 48.

(10)المرجع نفسه، ص 77-78.

(11)مجموعة من الباحثين -التراث وتحديات العصر، ص 687-688.

(12)مجموعة من الباحثين- التراث وتحديات العصر، ص 701-702.

(13)عياد- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 12-13.

(14)الجابري، محمد عابد، 1989-إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 32-33-34، وأيضاً ص 43-44.

(15)الجابري، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 57-58.

المراجع

-الجابري، محمد عابد، 1989 -إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت.

-مجموعة من الباحثين، 1985 -التراث وتحديات العصر، الأصالة والمعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

-ناصر، إبراهيم، 1982- الأنثروبولوجيا الثقافية، علم الإنسان الثقافي، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان.

الدوريات

-الصديق، حسين، 1999 -الهوية والثقافة، جريدة البعث، ملف الاثنين، ع 11064 ، دمشق.

-عياد، شكري محمد، 1993 -المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع 177، الكويت.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

قصائد الرياح... والأسئلة

شعر: د.صاحب خليل إبراهيم

1 . قصائد

الرياح:

(أ)ــ رحيــل

الذاكرة

(1). رحيل

شهقةٌ،
من لظى،
خَنَقَّتْ،
فجرَ وادٍ جريحْ.
شَدَّه،
للرحيلْ.
زَمَنٌ،
ينحني،
مِنْ أَساهُ مُنْكَسِراً،
إذْ.. يمرُّ عليه شواظٌ، وريحْ...!!

(2) . ذاكرة

هي ذاكرةٌ
دَخَلَتْها
كلُّ فضاءاتِ الخوفْ!.
أدماها، رُخٌّ،
في صَحْوٍ، أَمْ طيف...!!

ب . الزمان

(1)

الرّيحُ تسعلُ في الفضاءْ،
ناراً،
فيحترقُ الهواءْ

(2)

تكنسُ الرِّيحُ أسمالَهُمْ...!
ثُمَ تَكْنسهم...!!!

(3)

أدمى الهواءُ وجوهَهمْ.
فتعلموا
قَتْلَ الزهورْ..!!

(4)

ويسمعُ الليلُ،
عويلَ دمعةٍ
تَعَلَّقَتْ.
في شَجَرِ الرياحْ.
فينثني،
جنْحٌ على صَهْوَتِهِ.
في مُدُنٍ،
لا تعرفُ الآن،
سوى العَزْفِ على الجِراحْ..!!
....

ج . ريـــاحُ

المواسمْ

(1)

مُتْعَبَةٌ.
أشجارُنا.
تلهو بها الرياحُ.
في كلِ موسمٍ،
جذوعُها،
تُباحُ..!!

(2)

في هَدْأَةِ الغُبارْ.
تبقى بقاعِها البذورْ.
تَنْشَقُّ عن أجنحةٍ،
تُلَوِّنُ النهارْ...!!

(3)

سواقي الرياح.
تُثيرُ الرمادْ.
بوجهِ الجياع...!!

(4)

قَدَّمَ للضيوفِ،
آنيةً،
فارغةً،
إلاَّ منَ الغبار..!!
....
في لذّةِ الوهمِ مَشَتْ،
كؤوسُنا،
فارهةً،
يملؤها،
زَهْوُ الحروفْ..!!.

2 . قصائد

الأسئلة

1 . امرؤ

القيس يبحث عن وجهه

أيها الملكُ الضالُ مَنْ،

يا تُرى،
ضَلَّلَكْ..؟!
أَهُوَ الحُبُّ أَمْ،
نُكتَةٌ،
أَمْ زمانُكَ قد ضيَّعَكْ..؟!!
أم رياحُ القبائل هاجَتْ.
فدارَ الفَلَكَ..؟!...
قُلْتَ شِعْراً "قِفا نَبْكِ"، مثْلَ النساءْ...!،
وَحْدَكَ الآن تبكي، وَجَمْرُ الغضا،
جَلَّلَك...!!
بِيَدِ الدَّهْرِ كَنْدَةٌ صارَتْ،
عفاءً نرى مَنْزِلَك..!
كندةٌ.
أَنْكَرَتْ..
شعبَها..!!
غادَرَتْ،
صوتَها.
والمليكُ هَلَكْ..!!.

2 . الشهيد

أينَ نُديرُ الوجهَ وأين؟
في كُلِّ زمانْ.
في كُلِّ مكانْ.
الشِّمْرُ القاتلُ،
والمقتولُ حسين..!!.
أين نُديرُ الوجه وأين..؟!

3 . اللغز.

(1)

كي تقضمَ أوراقَ الأشجار.
تتطاول كلُ الأغنام..!
وتدورُ الأيام..
.....
سَلَخَتْها على الأغصانِ يَدُ الجزّار..!!

(2)

هَمَّ طيرٌ بإطعامِ أفراخِهِ.
أَسَرَتْهُ الشِّباكُ،
فصارَ طعاماً لصيَّادِهِ..!!.

(2)

في مرآةِ النفس رأى،
منه الوجه على نصفين:
كان النصفُ الأولُ موشوماً بالخوف..!!
كان النصفُ الآخرُ ممهوراً بالزيفِ...!!..

4 . تساؤلات

(1) . أيّ؟

أيُّ سرٍّ يقودُ إلى،
فتنةٍ..؟!
....
....
ساحلٌ

قد تضيقُ العبارةُ فيهْ..!

(2) ـ مَنْ؟

تكَاثرتِ الدموعُ،
فَمَنْ سيجمُعها.....؟!.

.....

مَنْ توضأَ،
مِنْ دَمِهِ..؟!..
يصرخُ الفجرُ مَنْ:
يلبسْ
ثوبي...؟!...

......

من يلمّ الأسى،
مِنْ صدورِ الرجالْ؟!

....

....

يُعْشِبُ المِلْحُ!،
يُورقُ حتى المُحال....!!!
فمن يا تُرى، سوف يُطْلِقْ
لساني؟!
لكي تذهب التمتمهْ...؟!!

(3) ـ متى؟

.... فمتى
يَغْسِلُ الضُوءُ أدرانَهُ؟..
مَن لظى،
صَدَأَ الأمكنهْ.....؟!.

❒❒❒

صمتٌ وصمتٌ آخر

شعر: يوسف علاء الدين

أبحرتُ في رؤيا ملوحتك الشقيةِ
وانكفأتُ..
تهشّمَ الإبحار مسروداً
على ظهرِ الزبدْ.
ناديتُ كي أرفو ثقوب الملحِ
فانشقَّ المرادُ من الصممْ.
يا أيها المظنونُ،
كم ركضَ الفؤادُ على سهام الذعرِ
كم ركضَ الصقيعُ يعيدني
لأُجنَّ من وجلي
ومن يأسي...
وأُفقد في الجحودِ
أتيهُ مابين الأصابعِ
والنهمْ.
إني على مرمى قناديلٍ
وأسمع ضوءها.
لكنني لا أبصرُ العتباتِ
لا ألوي على قربٍ
يرتّبُ من مجاهيلي خروجاً
كي تحاولَني..
لأدخلَ ركنكَ الموتورَ
حاولْني..
لأخلص من شقاقاتِ الضجيجِ
تطوّفُ الزبدَ العجيبَ.
وخمرةَ الزمنِ العدمْ.
***
بي من هواكِ تشافق الأورادِ في قلبي
وأُمطرُ بالغسوقْ!.
هل أبدأُ الجرعات من كأسٍ
أُداهمُهُ بخيباتٍ وهزجٍ
يتفلُ الوقتَ المرتّبَ خائباً
وتمّضهُ...

في آخرِ الرقصِ
انحناءات
الوئام؟!
مَنْ يخرجُ الشهواتِ مِنْ لجج الغموضِ
ومن أصابعَ..
داجتِ الأبوابَ
كي يصفو الضياعْ.
منذا يعيلُ الماءَ تهطالاً
ليغسل تربة الجسدِ
المغفّل بالحرامْ
لمْ أسهُ عنكَ
ولم أضعْ في السهوِ
ها أنذا أعودُ لكي أحدّثَ..
أو أنالَ حكايةً
تتلو شجونَ نوافذٍ
صدئتْ على جدرانها
وتصدّعتْ أنّاتها خوفَ انقراضٍ
أو ذبولٍ..
يُبهتُ الوجعَ المديدَ
ويصدئُ المدنَ التي بدأتْ تشطُّ
وتستوي في اللهوِ
ناسجةً مراميها..
وأوطارَ الفصامْ.
تسهو المدائنُ
عن أحاديثِ النهارِ
وتقتفي ظلَّ الوحولْ؟!
يسهو النهارُ عن التذكرِ
والظهيرةِ
والغروبِ
وعن سرائرهِ المُصَاغَةِ بالمرارِ
وطعمِ أقوالٍ مدجّنةٍ تطولُ
إلى قلائد زيّنتْ ظهرَ
القوامْ!
***
صمتٌ..
وصمتٌ آخرُ.
يتوجّعُ الصمتُ المكدّسُ
فوق ألسنةِ الملماتِ الوسيعةِ
ها سماءُ الجرحِ ترمدُ
من تعاطيها سحاباتٍ مكسرةً
وأحلاماً تغورُ
على دخانِ سلافةٍ
لتصيرَ في طيِّ السقامْ.
إني أسافنكَ البلاءَ،
ولا أجيئكَ مثلما كان المجيءُ يرجُّني
ويبيحني لخوائهِ المغدورِ
ثم يعود يغفلني
ليرجعَ مرَّةً أخرى..
ويرجوني الزحامْ!
فرغَ المجيءُ من الخطا..

وتبوأَ الزمنَ الهلاكْ.
صمتٌ..
وصمتٌ آخرُ.
ومشارفُ الأيامِ واطئةٌ
وتعلوها ستائرُ طُرزتْ
بعبابِ ديجورٍ غضاريّ الهوانْ.
أضحيتُ مثلكَ..
أو قريبتكَ الملولةَ أُرْكنَتْ..
في ظلِّ عَدْوٍ حائرِ اللهثاتِ
مفتوحاً..
على داءِ الغمامْ.
أنتَ الوقوفُ على مشارفَ
لا تملُ من النداءِ
ولا تحلُّ صعودَهَا المجنونَ
من جدلِ الغبارِ
وقد تملكتِ الحروفَ
وأدخلتْ..
في أبجدياتِ النواحِ
نحيبَ فتنتها..
ومعصيةَ الغرامْ!.
أنتَ الوقوفُ على مشارفَ
تطمسُ الأشياءَ في ليلٍ يصولُ
على غوايتهِ..
ويدلسُ في الوعود.
أضحيتُ مثلكَ إنما...
أبحرتُ في كل الوعودِ
لكي أردّكَ قبلَ آفاتِ الجنوحِ،
وقبلَ جدرانِ السكونِ
وقبل هجعتكَ الأسيّةِ
قربَ غمدِ الرملِ محمولاً
على خصرِ النواقيسِ الرجوجةِ
والقتامْ.
صمتٌ..
وصمتٌ آخرُ.
وحريقُ ريحانٍ...
يغيّبُ وجنةَ الأفقِ القريبةَ
من شفاهٍ
برعمتْ شوقَ الورودْ.
الصمتُ غابَ..
وعادَ ظلَّ سكينةٍ عمياءَ
أدخلتِ الوقارَ على يباسكَ
وانفلشتَ على هزائمَ ضيّعتْ
عنكَ الضفافَ
وقوّستْ في لجّكَ المخدوعِ
أمواجَ الكلامْ.

❑❑❑

فوق أبراج الحمام

شعر: طالب همَّاش

متأبطاً نايي القديمَ،
ذهبتُ أبكي فوق أبراج الحمامْ!
لكأنني رجلُ الكهانةِ
في كنائسِ حزنيَ العالي
وأتباعي اللقالقُ واليمامْ.
أَوَ كلما أصغيتُ أسمعُ من بعيدٍ
صوتَ روحيَ ضائعاً يتوجَّعُ؟
أَوَ كلما أحببتُ امرأةً
غرقتُ بحزنها؟
وأنا وحيدٌ ضائعُ!!
والروح ثكلى
والكمنجةُ لا تملُّ من الهُزَامْ!
والأرضُ "أمُّ الناسِ"
لم تشعرْ بآلامي،
ولم تسمعْ صراخيَ في الحطامْ!
فحملتُ مزماري القديمَ
ورحتُ أبكي فوق أبراج الحمامْ!

***

لكأنني شيخوخةُ الخسرانِ
في مُتَعَزَّلي العالي،
وحارسُ وحشةِ المتعزّلينْ!
ألنائحينَ، المبعدينَ، الغائبينْ!
أنا كلُّ هذا الثكلِ
محمولاً على أكتافِ من غابوا،
ومرفوعاً على الصُّلبانِ
من حواءَ حتى مريم الحزنِ المجدّفِ
في بحارِ النادمينْ!
نذراً عليَّ لئنْ رأيتكَ
يا عزيزَ الروحِ من بعد الغيابِ
لأبكينَّ إليكَ من مُتَعبَّدي النائي
بكاءَ الفاقدينْ!
لأناديَنَّكَ أين كنتَ
أيا قرينَ البائسينْ!
أنّى حللتَ وأنتَ مخلوقٌ فَروقٌ،

مُوحشُ الدنيا، حزينْ؟
في أيّ "أيلولٍ" من الأرضونِ
خلّفكَ الخريفُ؟..
تضمُّ دنياكَ الحزينةَ في إزاركَ
لا تبانُ ولا تبينْ!
ما زال صوتُكَ لائباً في الروحِ..
ما زالتْ خيولُ الريحِ
تحملُ في المساءِ
أنينَ مثواكَ الجريحْ!
ياليتني حجر على ذاكَ الضريحْ!
لأظلَّ أسمع نايكَ المعتلَّ
في الأيام..
ينشجُ: يا مسيحْ!
لهفي عليكَ وأنتَ ريحانٌ وريحٌ،
أن تُباعدَكَ السنينْ!
ضاقت عليكَ الأرضُ وهي رحيبةٌ،
والنفسُ وهي عزيزةٌ،
فضممتَ روحكَ وانسللتَ بوحشةٍ،
كالخِلدِ في رحمِ الظلامْ
وتركتني مستوحشاً في ركنيَ النائي
يأوّهني هديلُ الريحِ كالناياتِ..
والحسراتُ تذروني كأصداءِ
المراثي فوق أبراجِ الحمامْ!
"كلُّ الذين أحبهمْ".
حملوا حقائبهم وخلّوني وحيداً
بين عائلة اللقالق
واليمامْ.
أبكي.. فيحفرُ ثعلبٌ في الأرضِ
أنفاقاً لحزنِ الروحِ
ثم يجوسُ في عتماتها
بحثاً عن المعنى الذي افتقدته
باصرةُ الخليقة
حيثما اكتُشِفَ الكلامْ.
ويشجّرُ اللبلابُ وحشتهُ
على الجدران
بحثاً عن أنين الناي في الأعلى،
فتسقط جثّةُ النهوندِ
فوق الضارعينْ.
أبكي... فيحتطبُ النشيجُ جراحَهُ
بالفأسِ من حلقِ الرياحِ المرّ
مُعتصراً ثمالتها على شفتيهِ
كالسكّيرِ
ثم يخِرُّ مذبوحاً بسكّينِ الحنينْ
ويضرّجُ الأفقَ الضريرَ
بصرخةِ الموتِ الأخيرةِ،
ثم يسقطُ في انتحارٍ رائعٍ
فوقَ البراري
طائرُ الموتِ الحزينْ!
أبكي.. فتضربُ وحشةُ الحزنِ العتيقةُ
في عراء الروحِ مأتمها الكئيبَ،

وتقرعُ الأجراسُ ناحبةً،
على أبوابِ مريمَ في ظلامِ الليلِ
قرعَ اليائسينْ!
ويرجّعُ الناقوسُ وحدتها الثقيلةَ
بالرنينِ الصعبِ ساعاتِ السآمةِ
ثم يغرقُ في دماءِ المنشدينْ!
وأنا حزين وسط هذي الريح،
أنظرُ في فجاجِ الأرضِ كالنسرِ المهيضِ،
وأكتفي بالدمعِ مثلَ العاشقينْ.
فالليل هذا المولويُّ الكهلُ
لم يتعبْ من التحديق في ندميْ
ولمْ تحدبْ على ألمي غداةَ اليأسِ
عاهلةُ الظلامْ!
فضربتُ كالبجعِ الجريحِ
بجانحي السكران أمواجَ الهواءِ،
وطرتُ كي أبكي وحيداً
فوقَ أبراجِ الحمامْ!
***
آنستُ ليلاً هادئاً
فجلستُ أُنصتُ كاليسوعِ
إلى نداءِ الحزنِ في مُتَغزَّلي العالي
وأحتطبُ النياحةَ من أعالي السنديانْ!
غيرُ الغيومِ السودِ لم تشرف
على يأسي.
وما سمعتْ بكائي
غير أصواتِ الأذانْ!
وأنا الذي باكيت كل حزينةٍ يوماً
فما قرأتْ على ليلي مراثيها،
ولا رقّتْ على وجدي
سوى الناي الكفيفةِ،
والربابة والكمانْ!
ياليتني شجرٌ أشيلُ الريحَ
بين جوانحي،
وأهزُّ أغصاني لكي يغفو سهادُ العُمْر
في مهدِ الحفيفِ عشيَّةً،
ويفيءَ تحتي عاشقانْ!
ياليتني إبريقَ راهبةٍ
يذهّبُهُ غروبٌ (أخضرٌ).
وحمامتان حزينتانْ!
ياليتني عصفورةٌ بثيابها البيضاءِ
راحتْ كي تغرَّد في صحونِ
الأقحوانْ!.
ياليتني نايٌ
تكفكفُ دمعهُ شفةٌ،
وتحضنهُ يدان رحيمتانْ!
ياليتني قمرٌ طليقٌ
في سماواتِ الأَذانْ!
لا أقربُ الأرض الضريرةَ،
أو ألامسُ صورها،
إلا كما يرتاح عصفورٌ

على صفصافها وقتاً،
ويرحلُ كالغمامْ!
فالأرضُ أمُّ الناسِ
لمْ تشعر بآلامي،
ولمْ تسمعْ صراخيَ
في الحطامْ!
فحملتُ مزماري القديمَ...
صَعِدْتُ أبكي
فوقَ أبراجِ الحمامْ!

❑❑❑

قصائد

شعر: إسماعيل إبراهيم الخلف

الذبيح:

لماذا نبتغي السّفرا؟
وهذا الدّربُ دائرةٌ
يعود بنا مع الأيّامِ للمذبحْ!!...
وإسماعيلُ أضحيةٌ
لوجهِ الله . في الرؤيا . نذرناهُ.. ..
لإسماعيلَ أغنيةٌ
قبيلَ الذبحِ لو تصدحْ،
لعفَّتْ عنه سكينُ القضاء العدل..
لم تذبحْ...!!
أيا اسْماعيلُ صبراً
فالرؤى قدرٌ.
وليسَ لنا سوى الإذعانِ للقدرِ.
وإن حاولتَ أنْ تَنأى فلَنْ تفلحَ..!!

***

ديك المزابل:

لِديكِ المزابلِ صيحةُ ديكٍ، وبيَضُ دجاجهْ.
ولي، عند زَجْرِي، وداعة خمرٍ أسير زجاجهْ..
لهمْ ما يرونَ، وما يشتهونْ.
ولي غير ذاكِ..
ولي أَنْ أعايشَ زنزانتي في سكونْ..
يقولونَ : باض الحمامُ.
فقومي نؤدِّ السلام لطيرِ السلام...
حلمنا بروضةِ عشق فسيحةْ.
وصُمنا، طويلاً، لوجهِ الحلول الصريحهْ.
فهلْ ينتهي صومنا بفتاتِ الذبيحةِ؟!...

***

أنين:

هاهي الأيَّامُ تجري بينَ جهشاتِ الحنينِ المرِّ حيناً،

وانكسارِ الحلم حينا..
ها أنا مَا زلتُ أَهْوَى
رغمَ أنِّي للهوى صِرْتُ الطحينا...
أينَ أمضي؟..
وانكساراتي أحالتْ توقَ روحي
عبثاً، يلهي سقيماً، وجنونا،
هاهي الأيامُ تجري
تُغلقُ البحرَ وتقتادُ السفينا....
***

القمر والجب:

وَجِلَ الخُطا طلعَ القمرْ:
مترامشَ العينينِ أربكهُ السفرْ.
كلُّ الشموسِ تُجَامِل القمرَ الحبيبَ
ومامِنَ الجيرانِ مَنْ يبدي ثباتاً
لاستنادِ الظهرِ في وقتِ الخطرْ..!!
متلفتاً زحفَ القمرْ.
كمْ صفقوا لطلوعهِ
لكنهم . قبل اكتمال صعودِهِ .
رفعوا الدعاءَ توسَّلاً لرجوعِهِ... ....
آهٍ من الجبِّ العريقِ وسطوةِ الحرّاسِ..!!
ماعدتُ أعرفُ، بينهَم،
رجلي تئنُّ من الأذى،
أم راسي..؟!
***

تعالي:

دعي في يَديَّ يديكِ،
أخافُ الضّياعَ بهذا الزِّحامْ.
فهذا زمانُ التوّجّسِ.
هذا زمانُ الفِصامْ..!!
تعالي، فإنَّا معاً قد نسيرُ برَغمِ الظّلامْ..
تعالي، لأحميكِ منهمْ
وأنتِ تردِّين عنّي السقوطْ.
فهذا زمانُ التسّلق
هذا زمانُ السقوَطْ... ...!!!
*
أراني أُطلُّ على الهاويهْ.
فمدّي جناحيكِ ياغاليهْ.
أخاف تغلبَ حاجاتِ يومي على مطمح الساقيهْ.
أراهم تمادوا بتبرئةِ الانزلاقِ،
وها قلة باقِيهْ..!!
تفضّلِ فيءَ الحيادِ الأصمْ.
لتهربَ بالعافيهْ..!!
أريدُ البقاءَ بغيرِ سقوطٍ
وغيرِ حيادٍ يساوي العدمْ..!!
***

النهر السجين

لهذا الذي شابَ قبل الأوانْ.
تئنُّ جروحي،

وتعوي بكلِّ المحافلِ روحي،
لنهر أقيل من الفيضان..!!!
***
أصيح وقد مسني ضر نار الجفافْ.
إلهي: أيسجنُ نهرُ؟!..
أيغزوه مثلي انتهاك وقهرُ؟!...
أيعرف أن ينثني، أو يخافْ.؟!..
***
دعوا النهر لا تحبسوا ماءهُ،
فإن السجون ستُغرق سجانها،
وإن الملوكَ ستفقد تيجانها
إذا فقدَ النهر سيماءَهُ...
***
دعوه، كما يشتهي، لا يحب الرسنْ.
يحب التوثب والانطلاق
ويمقت أي وثاق.
وإن أوثق النهر يوماً أَسِنْ...؟!.
***
تحدَّبَ ظهر الكلامْ.
وما زلتُ ألقي عليه الكنايةْ.
فلابد أن أكمل العزف حتى النهايةْ.
وأعبر دون ارتطامْ....

***
بهذي البوادي التي علمتني الحنين لأي مطرْ.
خبرت لظى الانتظارْ.
وأيقنت أن التوغل خلف السراب انتحارْ.
وآمنت أن انبطاح المدائن لا يغتفرْ....!!!
***
تعالي فإن ذلولي أضاعت فتاها.
فنادى عليها ولاب.
وعند العشيَّةِ خافَ الذئابَ،
فهرولَ نحو اليمينِ ونحو الشمالِ
ونحو الـ... وتاها....!!!
***
تعالي نواجهْ ضروبَ الخطرْ.
فهذا أوانُ الجراد المدجَّجِ والطائراتِ العتيَّهْ.
وليسَ لنا . للبقاءِ . سوى البندقيَّة.
وكلُّ حوارٍ سواها بَطَرْ...
***
لندخلَ هذا الطِّرادَ ولابدَّ أَنْ ندركَ المرحلةْ.
لننأى بكلِّ البلادِ عن القممِ الموحلةْ.
ونتركَ من غاصَ في المهزلة.
يمرُّ إلى المزبلة...

□□□

قراءة في مدائن الثورة

شعر: حسان عربش

لطَيفٍ يطلُّ على شاهقِ الحزنِ
يقرأُ...
لا شيءَ إلاَّ الدمارْ.
لصبحٍ ندّيٍ من الموتِ جاءَ
يُصلي لزيتونةٍ...
تشعلُ العمرَ نوراً ونارْ.
دمٌ يرتدي عنفوانَ النخيلِ،
يفيضُ جداولَ طهرٍ،
حدائقَ عشقٍ،
ويغدو بوجهِ الطغاةِ انفجارْ.
وتدنو السماءُ لتحْتضنَ...
القادمينَ
قوافلَ عزٍّ وغارْ.
لحزنٍ يهزُّ نخيلَ القلوبِ
لدمعٍ ينامُ بجفنِ الصّغارْ.
تمدُّ المآذنُ أعناقَها
وتنادي...
أما للّيالي انحسارْ.َ؟!
تعوَّدَ هذا الزمانُ على موتكمْ.
فهذا الزمانُ زمانُ الصِّغارْ.
ونبضُ البلادِ أصيلٌ...
ونبض العروشِ هجينُ القرارْ.
ولن يفتحَ الفجرُ خاصرةَ الليل فيها
فتلك البلاد تعاني من الاحتضارْ.
جراحُ الخليلِ ترتّلُ آيَ الجهادِ
لآسادِهِ في اقتناصِ المنايا
ابتكارْ.
وصخرٌ ثراهُ... ونارٌ مداهُ
وطعم هواهُ المرارْ.

***

وللقدسِ تندى زهورُ الكلامِ
لموتِ ألفناهُ فجراً وفخراً،

وإكليل غارْ.
لطيرِ الأبابيلِ يرمي الطغاةَ
يعلّم هذي المدائنَ رميَ الجِّمار...
***
وغزةُ جيلٌ من الكبرياءِ
تقومُ البطولاتُ من نومها.
تشدُّ الرحالَ إلى شطّها
المستميتِ البحارْ...
وترنو إليها عيونُ الجهاتِ
وتأوي إليها نسورُ الجهادِ
أليستْ دماءُ الأُباةِ
منارْ..........؟
فلسطينُ يا أوَّلَ الصَّامدينَ،
ويا آخرَ الصامدين،
بوجهِ التَّتارْ.
لزيتونكِ المقدسيِّ مذاقُ التحدي
وفيكِ لكلِّ نضالِ الوجود
اختصارْ.
على مقلتيكِ غبارُ الحروبِ...
بريقِ السيوفِ.....
وفي معصميكِ الإباءُ سوارْ.
ومامن جرحٍ توشي قلوبَ
المدائنِ
إلا وحبُّكِ فيها اخضرارْ.
وقلب التراب يدقُّ اشتياقاً
لمن غسَّلوا وجْهنا بالنهارْ.
لبيارةٍ أصلُها ثابتٌ،
وجبهتُها في سماءِ الفخارْ.
لجيل تربَّى بهدبِ العيونِ
وصار طيوراً وصار نجوماً
وزهوَ انتصارْ
فلسطينُ طروادةُ المسلمينَ،
ومهدُ المسيحِ،
ومسرى النبيّ،
فمن عنْ سناها يفكُّ الحصارْ...؟!

❒❒❒

قصيدتان

شعر: عبد الكريم يحيى عبد الكريم

1 . أَستارُ الغمامْ

غريقٌ بأستارِ الغمامِ مُعَلّقُ ... أسيرٌ. بآبارِ الكلامِ مُطَوَّقُ
صدى الحُلْمِ. لا رُؤْيا تُعيدُ فَراشتي ... إلى الماءِ.. لا ماءٌ لديَّ يُسَقْسِقُ
أخو الجوِّ لكنَّ المدى يخنقُ المدى ... أخو الطّيرِ لكنَّ الجَناحَ مُمزّقُ
صديقُ مرايا الوَرْدِ فوقَ ضبابِها ... عصافيرُ رُوحي تنتشي وتُزَقْزِقُ
أقولُ لروحي كُلَّما خلتُ أنّني ... هبطتُ إلى حُلْمٍ: سقاكِ المُحَلِّقُ
فيهربُ من بين الأصابعِ عائداً ... إلى سربِ أوهامي.. فمَا كانَ أزرقُ
تصبُّ بقلبي أنهرُ الحزنِ كلُّها ... فقلبي المسجَّى بالرَّمادِ مُعَتَّقُ
وتخترقُ الأضلاعَ زُرْقُ أشعّةٍ ... كأنّي لأطيافِ الأشعّةِ مِحْرَقُ
كأنّيَ ما غادرتُ بعدُ غَيابتي ... كأَنِّيَ ما أشرقتُ والضّوءُ مُغْلَقُ
أُرَجّعُ في مَرْجِ البراءاتِ غبطتي ... أُسامرُ ليلَ الحُبِّ والليلُ زنبقُ
أرى زَمَني بينَ الغَياباتِ ينثني ... يُغَوِّصُ في أسرارِها ويُحَلِّقُ
غَياباتِ إنباتٍ غَياباتِ رحلةٍ ... غياباتِ أحلامٍ بآليَ تخفقُ
وذروتُها هذي الغَيابةُ تنجلي ... بكاءً وأجراساً من الدَّمْعِ تَشْرَقُ

أمـــــرُّ علـــــى هـــــذا التـــرابِ غمامـــةٍ فيمتصُّـــــني نسْـــــغاً.. وظـــــلاً يُفَـــــرِّقُ
أســــيرٌ لأحلامـــــي أســــيرٌ لتُربتـــــي أســــيرٌ لمـــا أهفـــو إليـــهِ وأعشــــقُ
أحـــــنُّ إلــــى بَــــدْرٍ يُضـــيءُ ضَــــبابتي فَلاهُـــــوَ يطـــــويني ولا هُـــــوَ يُمْحَـــــقُ
وأهفـــــو إلــــى وَرْدٍ نَــــداهُ علــــى المــــدى يُشَعْشِـــعُ أقمـــاراً مِـــنَ المـــاءِ تُصْـــعَقُ
أحـــــنُّ إلــــى ليــــلٍ خضـــيلٍ سَــــماؤهُ تَنَـــــزَّلُ أغصـــــاناً تَحـــــنُّ فَتُـــــورِقُ
أُراســـــلُ هــــذا الكـــونَ أبعـــثُ حيرتــــي وأســـئلتي فـــي الكـــونِ والكـــونُ مُطْـــرِقُ:
أيـــا مَغْـــرِبَ الأشـــباحِ هـــل أنـــتَ مَغْـــرِبٌ؟ ويـــا مَشْـــرِقَ الأرواحِ هـــل أنـــتَ مَشْـــرِقُ؟
أفــــي مســــقطِ الأبعـــادِ مـــرّتْ خَليّتـــي أم أنّـــي غبـــارُ الحَـــدْسِ والأُفْـــقُ زَوْرقُ؟
أفــــي ليلـــكِ الأحـــلامِ طافـــتْ مـــواكبي غنـــــاءً أم أنَّ الآسَ طـــــاغٍ ومُطْلَـــــقُ؟
ورُوحــــيَ مِــــنْ جمــــرٍ أمِ الخمــــرُ رُوحُهـــا وقلبــــيَ مِــــنْ تَمْــــرٍ أمِ العطــــرُ يشــــهقُ؟
فأســمعُ مِــنْ خلــفِ السَّــحابِ صــدى الصَّــدى يقـــولُ: "أفِـــقْ يـــا مـــاءُ.. فيـــكَ المُحَلِّـــقُ
ويـــا ذاهبـــاً فـــي الـــرِّيحِ كُـــنْ دمـــعَ غيمـــةٍ حنـــينَ ضـــياءٍ معبـــرَ العشـــبِ يَطْـــرِقُ"
أُقَلِّـــبُ هـــذا القَلْـــبَ فـــي مشـــرقِ النّـــدى وأمـــتصُّ ضـــوءَ الفجـــرِ والفجـــرُ يُغْـــدِقُ
علــــى الجــــوِّ أســــتعلي وأســــكبُ فِضّـــتي وفــــي مُنْتـــأى الأبعـــادِ أنـــداحُ أغـــرقُ

***

غَريـــــقٌ... بأســـــتارِ الغَمـــــامِ مُعَلَّـــــقُ غريـــــبٌ وتـــــاريخُ الـــــذُّهولِ مُعَتَّـــــقُ
أســــيرٌ لأحلامـــــي أســــيرٌ لخطــــوتي أســــيرٌ لأيَّـــــامي وصَـــــوتي مُشَـــــقَّقُ
فَيـــا مُنْشِـــدَ الأحـــلامِ يـــا طـــائرَ الصَّـــدى متــــى ينحنــــي صَــــدْرٌ ويهــــوي فَتُطْلَــــقُ؟!

2 . حُلْمٌ بينَ الخضراءِ والغَبْراء

حُلُـــمٌ يفـــيءُ إلـــى براءتِـــهِ الـــدَّمُ تزهـــو... تُعــرّشُ فـــي مَــداهُ الأنجــمُ

حُلُـــمٌ.. ويرفعنـــــي إلـــــى أقمــــارِهِ شَــفَقٌ يُزكّينـــي ولا يستســلمُ

لِتهافُـــتِ الأبعـــادِ وهـــيْ تُحمحـــمُ لهـــوادجِ الأنـــواءِ وهْـــيَ تُـــدَوِّمُ

يبنـــي قِبابـــاً مـــن يواقيـــتِ الشَّـــذا فيُقـــيمُ فـــي ألـــقِ النَّهـــارِ العَنْـــدَمُ

ويُشَـــيدُ للفـــرحِ البســـيطِ بيوتَـــهُ يمضـــي بـــهِ مِـــنْ مـــاءِ نُـــورٍ سُـــلَّمُ

يطفـو ويعـرجُ فـي الصَّـدى يهـبُ الصَّـدى للـــروحِ.. للألـــوانِ.. فهْـــيَ تُهَـــوِّمُ

مِـــنْ آلِـــهِ يهـــبُ الفضـــاءَ لآلِـــهِ.. مِـنْ حُبِّـهِ يهـبُ الخضـيلَ ويرسـمُ

أغصـــانَنَا النّشـــوى علـــى إيقاعِـــهِ ويشـــعّ فـــي الألـــواحِ حِبْـــرٌ مُلْهَـــمُ

حُلُـمٌ جديـدٌ . والمرايـا أزهـرتْ بوحـــاً يضـــنُّ بـــهِ الزَّمـــانُ الأبكـــمُ

حُلُـمٌ وبلّـورُ الغمـامِ قـد انتضـى أقمـــارَ حُبّـــي وانحنـــى يتبسّـــمُ

حُلُـمٌ وعاصـي الزّيزفـونِ تفتّحـتْ أمواجُـــهُ لـــوزاً وطـــابَ العلقـــمُ

حُلُـمٌ وبيـتُ الـرّوحِ أينـعَ بالرّضـا وتمايســتْ فـي الضّـوءِ تلـكَ المـريَمُ

حلـمٌ يُـرمّمُ قـوسَ قلبـي بَعْـدَمَا أقـوتْ حدائِقَـهُ ومـاتَ البـرعمُ

حُلـمٌ يُحطّـمُ كُـلَّ أصـفادِ المـدى يثنـــي دوائرَهـــا ولا يـــتحطّمُ

رفـضَ الإقامـةَ فـي المواجـعِ مثلمـا رفـضَ السِّـوارَ بْـنَ الصّـديدِ المعصَـمُ

مـالي سـوى الأحـلامِ أنثرهـا نـدىً أنّـى اتّجهـتُ أوِ احْتـواني مُـبْهَمُ

الحُلْـمُ إيقـاعي وصـوتي والصّـدى الحُلْـمُ وجهـي والمرايـا والفَـمُ

حُلُـمٌ علـى حُلُـمٍ ومثلـي يَحْلُـمُ يقتـادني شَـفَقٌ ويحملُنـي دَمُ

أحلامَـكِ الخضـراءَ يـا رُوحُ اقْطفـي أخشـى عليهـا أنْ يُقـالَ: "تُحَـرَّمُ!".

❑❑❑

يصــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

جسر الخراب

شعر...محمود نفشو

عالم القصة

❑❑

❑❑

بارانويا

قصة : إبراهيم كبّه

لا أدري كيف أصف ما اعتمل في نفسي أثناء أزمة المرض. جائحة. هيعة. زلزال. بركان. طبيب تهاوى بين براثن داء غريب. منطق الأشياء أيضاً تهاوى. بدا أنها قيامة صغرى. لأن طنين ذبابة استحال إلى أزيز طائرة. وتكلّمت الأشياء. أو لاح أنها تتكلم. حفظت في غضارة صباي أبياتاً من الشعر الغزلي القديم. قرأت ملاحم الأبطال. وألف ليلة وليلة. حفظت أجزاء من القرآن الكريم. كنت نابغة حقاً كان أبي يباهي بي الآباء. وحين أشرع في تلاوة الشعر يهتز رأسه ويتأرجح طرباً وظفراً أدعى (أحمد). وأمي تدعوني تدليلاً (حمادة). كنت أيضاً طفلاً مدللاً.
أبي مدير مدرسة ابتدائية. لذا كنت أحظى باحتفاء الأساتذة أيضاً. وحين شرع في تدوين كتابه العظيم كنت ساعده الأيمن. طالما حسبت أني افترعت أمراً عظيماً. وأن لي ديناً على الإنسانية طراً. أبحرت في يم عظيم. لا ديمومة للأشياء لأن الفناء سمة الأحياء والأشياء. حسبت برهة أني خالد لأني أساهم في بناء إرث للغد وللأطفال وشرعت أيضاً أتعلم الغناء. كنت أهوى الفن كذلك. ثم رأيت (ازدهار). كانت فتنة نضرة. ذات محيا وضاء. وتغني أغنيات فيروزية. كانت من شريحة أرقى. ذات حسن أرستقراطي. اعتللت عند ذاك اعتلالاً طفيفاً. محت مزية عبقريتي تفاوت الأبعاد. شقراء ذات شعر ذهبي. عبقريتي هي سر حياتي وسعادتي. وهي أيضاً سر بلائي وشقائي. كنت أتشوف إلى مضاهاة (أديسون) و(نيوتن). وسواهم من عظماء الاختراع والابتداع. وطالما تساءلت ترى متى تنضج ثمرة ومتى يتغير العالم حين أسير لا أحيد يمنة ولا يسرة. ينبغي أن تكون الطرقات خاوية أمامي. وأن يُفسح لي. ربما أحيد عن وغد رث الهيئة. لئلا أمسه. كنت أرى أن نظرية في الرياضيات مثل قصيدة في الشعر. وأرى الفيزياء والكيمياء أفنان الفلسفة. أنا بلا أصدقاء. لا معنى للصداقة. لأن الإنسان يستغني بنفسه عمن سواه. وإذا قال قائل: إن الإنسان حيوان اجتماعي. أجبته: هذه حكمة الأقزام. وأنا لا أكترث للأقزام. لأن القزم لا يرى حافة الآفاق التي أراها. وما معنى بناء الأرصاد على القمم والذرا عينا (ازدهار) تتحاشياني. ثم برج الخفاء. وعرفت أنها تحب فتى آخر.

لم آبه لولا وخز طفيف في شغاف القلب. تعلمت الاستغناء عن أشياء كثيرة.

أحببت كبرياء (المتنبي). وحكمة (نيتشه). أعرف أن للكون إلهاً لكن سمته العلاء.

أسرتنا كبيرة. أسرة شماء كالغمام الذي يتعالى كلما دفعته الريح وحين تغضب لا تذر.

عزمت على ابتكار شيء ما يضعني في مرتبة مع عباقرة العلم. عباقرة التاريخ. نجحت نجاحاً صاعقاً حين دخلت امتحان البكالوريا. حزت على نسبة الطب بلا عناء. في دنيا الطب ثمة فسحة للإبداع. كنت أكد ليلاً ونهاراً بحثاً عن مراجع وقضايا علمية. لدي إحساس أني قاب قوسين أو أدنى. تفرغت للبحث في مرض (السرطان). كنت أهابه. إنه عائم في الهواء كالأنفاس. الحب أيضاً خلَّف فراغاً وعكارة في قرارة النفس بلا ألم ولا أسى. حمداً لله أني لست واهنَ القلب. خائراً. خيبة خير من داء عقام. عيناها خضراوان.

أوهام الحب تحررت منها. لا جود لها في الحياة الدنيا. لكن أحرزت نجاحاً هائلاً في الجامعة. ثم فجأة دلف

المرض. بلا جراثيم ولا سبب ظاهر للأشياء. كنت أحتجب عن العالم برمته بحثاً عن بارقة رجاء. بلا أنيس ولا ألفه. بدا العالم غريباً. وسكانه حشرات وجرذان وفئران. ثمة حتى غربان. أجرى لي طبيب جراحة في إبهام قدمي اليمنى. تساءلت عن معنى ذلك.

وتراءى لي أنه تطهير للنفس والجسم من الخبائث. ثم أيقنت أن تجربة (ازدهار) كانت تلويثاً للباطن والظاهر. وأنها نزوة شيطانية. واستحكمت حلقة التوهم. أعضائي ضدي. الأشجار وإسفلت الطرقات والقمر والأنجم. وبعوضة حطت ذات ليلة على يدي. ثم حامت حول وجهي. وقط أسود وثب على قارعة الطريق. شعرت أني أتضاءل. تضاءلت حتى بت قزماً بلا حياة.

صفير القطار نذير. إنه قد يمضي بسرعة البرق ويطوي المسافات والزمان طياً. كنت أسعى خلف بصيص ضوء خافت لذا تراجعت القهقرى نحو العصر البابلي باحثاً بين طياته عن معنى. أهل بابل هم نسل قابيل. وسلالة الجريمة والخديعة. كانت (بابل) تمرداً وعصياناً وثورة هوجاء عاصفة. هناك ضاعت الآثار. وتدنس القانون. (بابل) لم تمنح العالم قانوناً أزلياً. بل إرث الجريمة. حمورابي حكيم زائف. وفقيه ضال كان الحق ساطعاً ناصعاً. ثم خرقه غربان التاريخ. أين أنا؟ ما معنى هذا النقش وما دلالة هذا اللون؟ لا أثر البتة. لا معنى. لا دلالة. هذه خيبة أخرى مني بها. بعد حب خائب. إني أبحث عن حكمة سرية خلف ظاهر الأشياء. عزفت حين تراءى لي أنه سام. ذهني لا ينفك يعمل بلا إرادتي. تريثتُ ملياً إزاء المعنى المجرد للأشياء.

كنت ملاكاً وها أنذا أشقى الأشقياء. فما معنى ذلك؟. ولماذا لا تنتاب هذه الأعراض أصحاب الموبقات؟. أخيراً طاش حجاي. هتفت:

–الجنة بشراي...

وشرذمة اللصوص زيت الجحيم وحجارته. والكلمات نتيجة نحت أزلي ضاع معناها كما ضاعت أشياء. نظر شزراً إلى أخيه وتمتم: لست بريئاً.

سلالة البهتان. حمقى أشياء نتنة كجيفة تتفسخ. تبرَّز على نفسه مراراً. انتاب الهلع أهله. قال لأخيه:

–كيف هان على (طرفه) فصد كاحله؟.

أجاب الأخ هازئاً:

–لأنه يخشى على رأسه..

قال ذاهلاً:

–تعددت الأسباب والمنية واحدة.

أجاب باسماً:

–هذا شاعر آخر..

قال له:

–هل تعرف (ازدهار)؟

أجاب:

–أعرف اثنتين على الأقل بهذا الاسم.

قال له بامتعاض:

-تلك تزوجت. اختارت أخرق.

-لا أعرفها.

-نكثت عهدي.

-جميلة؟.

-أجمل امرأة في الدنيا. حورية عين.

ثم أضاف:

-لم لا تعد البن لنا؟.

-الطبيب حظرها.

-أنا طبيب أيضاً. ولا أبالي..

-حسن. جرعة صغيرة غير ضارة فيما أحسب.

توارى القمر خلف سحابة عابرة. قال لأخيه:

-سكان القمر ذوو أجسام أثيرية.. لا تراها عين إنسان.

ثم أضاف:

-على الأرض ثمة كائنات أخرى لا تراها العين.

-خزعبلات.

-الجن والحن. وهناك أيضاً يأجوج ومأجوج.

-ترهات. لا أومن بحرف مما تقول.

ظلل المدينة غمام أسود كثيف. تضرج الأفق بحمرة قانية ساعة الأصيل. همى عارض مطر ينذر باكفهرار السماء وعاصفة هوجاء. سلخ الصيف. وأتى الشتاء. ردد بلا وعي:

-تزوجت. اختارت أخرق.

بدا شاحباً. هزيلاً. ضامراً. أضواه المرض. نزف طاقته. ونزف نضارته. قال طبيب الأعصاب والنفس:

-إني آسف حقاً. أعراض بارانويا.

جلس إزاءه غائباً عن رشاده. ذاهلاً. نظراته زائغة. بحث عن سند. عن عون. عن يد عون عبثاً. لا أحد يفقه ما ينتابه. والأحاسيس والوساوس تنخر مشاش العظام.

قال الأخ:

-مدرسة بالية. أنا لا أثق به.

مشى واجماً تنازعته نفسه إلى خرق الأعراف. لعله الشيطان. لقد رأى فيما مضى رواية سينمائية عن راهب تمسخه رغباته وأهواؤه إلى شيطان مريد. كما رأى رواية الفضاء /99/ عن سكان الفضاء وأسراره. تفادته سيارة عابرة.

تساءل دون أيما مقدمات:

-رواية (أحلام الفتى الطائر).

هتف الأخ بإشفاق:

-ماذا؟.

-أنا لا أهذي. أنت لا تفهم شيئاً. التلفزيون عين باهرة ترصد حركات الإنسان وسكناته. وتحصي حتى أنفاسه. أعراض بارانويا..

-لا تأبه. سوف نمضي إلى طبيب سواه.

-حقاً. أنت أيضاً تحتاج إلى علاج..

بدا كجثة تسعى أو كمومياء. وقهقه حتى ذرف دمعاً غزيراً. إنه يذكر الآن تلك اللحظات تماماً. لكنه لا يذكر هذيانه عن الأديان وغايات الأحياء. لكنه تساءل كيف يكون الديناصور بهذا الحجم ودماغه في حجم حبة حمص. لا يسعنا أن نهضم هذا.

تولى علاجه طبيب ذو نزعة صوفية. قال ساعياً إلى طمأنة الأهل وتطمينه أيضاً:

-لا بأس. بعد بضعة أيام سيخرج من أزمته هذه. لا أنصح بإيداعه في مصح.

خير لنا أن نعالجه هنا. وأتعشم أن نحافظ على اتصال دائم بيننا. وربما اقتضى الأمر تغيير الدواء أكثر من مرة يومياً.

ثم وجه إليه عبارة خاصة قائلاً:

-تجلد. أنت طبيب أيضاً وتعي معنى ذلك. لا جدوى من العلاج إذا لم نتعاون سوياً.

حين لفظته عيادة طبيب النفس والأعصاب أجال نظره شزراً بمن حوله ثم نبس:

-ما حكمة وجود هؤلاء الأغنام؟.

أسدل الليل نقابه على المدينة الكبرى وتلألأت أضواء باهرة في أديم الليل الهادئ.

❒❒❒

تراتيلُ الدّمِ

قصة: نجاح إبراهيم

["ذات ضفافٍ قلقةٍ، نائيةٍ.
غادرتها برداءٍ أبيض، وشهوةٍ عارمةٍ
إلى لُين الفرات، راقبتْ عيناي هطولك
الذّاهل، والمفاجئ، وانسكابك الصّامت
والبارد بين أيدينا ونظراتنا.
بينما تلاهبَ حبري الرّاعف على البياض،
ليسطّر آخر الرسالات"].

-1-

"العمل أوّلاً، وثانياً، وثالثاً، ثمَّ تأتي القضايا الأخرى.".
كنت تتباهى بهذه المقولة.
أو لنقل الوصفة الطبيّة الخالصة التي تلازمك، فتمدُّ الروحَ والجسدَ بعافيةِ العطاء والاستمرار في التدفّق والخصوبةِ والاشتعال.
نهارك فُضَّ بهذا الهوس، الذي سلبك منيّ، وجعلني من القضايا الأخرد!.
تُرى!!
مَنْ منكما يسكن الآخر؟
مَنْ منكما خُلِقَ للآخر؟.
ومَنْ يروّي الآخر؟.
كلّهم ينظرون إليكَ نظرةً مشبعةً بالاحترامِ والتّقديرِ، ويشبّهون فكرك برحم يحتضنُ مخاضاتٍ متواترةً ومتدافعةً.
فمخترعاتك التي تُتحف المصنعَ بها، فاقت كلّ تصوّر، رفعت أسهمك إلى السّماء عند الدّولة النمساويّة، وذاعَ صيتك، وامتلأت جدرانُ منزلك بشهادات التقدير والأوسمة والنّياشين.
لقد ظفرت بالمجد والحسد.
فهل هذه نعمة، أم نقمة؟!.

أتركُ ذلك لتقديراتك الموزونة.

*　*　*

-2-

دخلتَ صباحك الجديدَ.
بهمّك الأوحدِ، أن ترفدهم بأجدِّ المحركات.
تلوبُ سويعاتك بحثاً عن تطويرٍ تنسبه لمخترعك، أو تعديلٍ
تُجريه عليه.
يجذبك مكانُ عملك، مغناطيساً لا تحيد عن دائرةِ مغنطته.
تلتصقُ به.
تقدّمُ كلّ ما في أقبيةِ كيانك من عطاء.
وتضنُّ على نفسك بدقائقَ قليلةٍ، لتتناولَ فيها كأساً
من "البيرة"، أو فنجان شاي تهدّئ به التّعبَ المتساكبَ
عليكَ.
حُبلى هي أويقاتك...
بزخمِ اللُّهاثِ إلى كلّ جديدٍ، ولا ثانية فراغ تهبها للروحِ
المبُدعةِ!.
أين رأفتك؟.
كيف تخطّتكَ لتمتدَّ إلى عمّالكَ، فتمنحهم فُسَحاً
يُريحون فيها أبدانهم.
يلوذون "بكافتيريا" المصنع، يأكلون، ويشربون،
ويتندّرون.
بينما تندفعُ مواظباً أعمالهم، لتسقي ضميرك بالطمأنينة
أيّها...

*　*　*

-3-

عند تباشير المساءات.
تلملمُ أدواتك، وتعبك، وتنطلق مسابقاً قمرَ "فيينّا" الرماديَّ،
الرّاكنَ خلفَ الغيومِ العابسةِ شأن تلك البلاد.
نصفُ ساعةٍ تكفي لتسفحها على الطريق الواصل بين مصنعك
وبيتك حيث "الكسندرا" تُفلِتُ من يدها سمّاعة الهاتف، وتهرولُ
إليكَ، تمطرها بابتساماتك الوديعة، فتلتقطُ إيابك
باهراق حفنةٍ من القبلات، والأنفاس على القميصِ المتعبِ.

تُساهرها، ثم تخلدُ رغبتُك في التفكيرِ أبداً بشيءٍ جديدٍ يُضيءُ دهاليزَ النّومِ، ويترجمه النهارُ إلى إنجازٍ.
هذا دأبك!!..
هذا هو شغلك الشاغل.
دائرةٌ تغلقُ طرفيها عليكَ، تُحاصرك، وتُبقيك لائباً في خضمِّها.

*　*　*

-4-

هذا النّهارُ النمساويُّ الباردُ، المهووسُ بأمراض الحضارة،
غيرُ عاديٍّ هذا اليوم!!..
أصابع من حنين أمطرت الذّاكرة.
امتدّت إلى داخلكَ، عبثتْ به، فحرّكته بدندنةٍ شفيفةٍ لها طعم الوطن، فتوهّجت مدينتك "الرقّة" بكلِّ امتدادها الخرافيِّ، ولجوئها المحدّدِ على خارطةِ العالم.
قفزتْ كرةَ صغيرةٌ من ثلج، تدحرجت في أعماقك، كبرت، كبرت حتى عظمت وكادت تُغطّيكَ بنهرها وتضاريسها، وفلواتها.
كأنّما أغرقتك!!.
هبطتْ عليكَ بالحبِّ والعجاجِ والفرات المقدّس، دفعة واحدةً أمام غربتك ووحدتك.
زوابع غبارٍ، وخلاخيل قضيّة، وقلاع مهيبة، وأشجار الصفصاف، والأسواق وزحف البدو، والأصوات، كلّها بزغت في هذا الرأس الديناميكي، فاستغربتَ الأمرَ بينك وبين نفسك، لكنّك سررتَ للهاثِ الصور وركضها المتلاحق أمام مخيّلتك جياداً قلقة، نافرة، وأيائلَ عطشى تتقافزُ على بساطِ نهارك، وانطلاقِ حنينك الهادئ الذي رقَّ من العُمق.
عُدتَ إلى جسدِ الآلةِ المسجّى أمامك، يعتريكَ بعضُ فتورٍ ووخزةٍ صغيرةٍ في المعدة.
حاولتَ أن تتابعَ وتتجاهلَ..
لكنّ الألمَ كبر قليلاً.
ففرشْتَ كفّك فوقَهُ علّه يخفّ، أو تدفأ المعدة.
راحَ خيالُك يتوازعُ ما بين الوطن الصغيرِ الملحِّ على التّواجدِ والتهطالِ، وما بين ألم يزدادُ.
يخطو إليكَ بسرعةٍ ليطغى على كلِّ شيءٍ، ويصبح فارساً مغواراً،

ووحيداً في ساحةِ نهاركَ.

*   *   *

-5-

حرتَ مما لبثك!.

العمّالُ بعيدون..

وأنتَ في الجانبِ الآخر، تحاولُ أن تبذلَ قصارى جهدك لأنْ تبثَّ في رئةِ اختراعك الجديد أولى الأنفاسِ

لكنّ الوجعَ المتراكضَ، يشلُّ حماسةَ يديك، ولهفة عينيك، ورغبتك الجموح!.

شردَ تفكيرُك، تساءلتَ:

"ماذا تناولتُ هذا الصباح؟!".

لم تتناول سوى فنجان حليب مُمتزجاً "بالنسكافيه" قدّمته لكَ الكسندرا.

لا، لم يكن فنجاناً واحداً، قطعاً ما شرِبْتَهُ كان أكثر.

يجلدكَ الألمُ بسياطه اللاّذعةِ.

بتشعّبه، وتدفّقه، سيلاً جارفاً، هائجاً كان.

قدومه المباغت وامتداده السّريع لا يشيان بالمغادرةِ أو الإقلاع.

رغبة أن يستوطنَ الأحشاءَ.

جمارٌ حارقةٌ تجعلك تصرخُ:

-ربّما!!".

هيهات أن يصلها صوتُك الممزّقُ، الضائعُ هناك في الغربة!.

تضيق بك الدنيا على رَحبها، طائراً مذبوحاً تتلوّى فوق الأرض.

فاجأتَ سيّارتك المستكينة، الباردة باندلاقك داخلها.

هبطتَ كتلةً ثقيلةً على كرسيّ القيادة.

وهرولتَ بها، أو لنقل هرولتْ هي معك لا خلاف.

إلى أين؟!..

لم يخطرْ في بالك أن تلجَ مقصورتك، وتضربَ رقماً لتطلبَ النجدةَ!.

أو تلوذَ بعمّالك هناك، وتلقي بكلِّ ألمكَ بين أيديهم وأعينهم!.

بل شرعتَ تراهنُ الضياعَ على الضياع،

تواكبُ غيمَ "فيينّا" المستلقي بوحشيةٍ فوق أرصفة السماء، تعلو فمَك المكشِّرَ عن ألم لا يطاق دائرتان، امتلأتا بندى الفرات، انفلتتا بسخاءٍ، وسرحتا على الذّقن المتهدّجةِ.

أحببتَ أن تُنادِي..
واحسرتي عليكَ، ناديتَ مَنْ؟!..
ومَنْ غير الأهل والخلاّن!!.
فخانَك صوتُك، أبى أن يمتدَّ خارجَ حديد سيّارتك، فصرتَ تكزُّ على شفتكَ،
تقاومُ الألمَ الضّاجَّ، ورجلُك تضغطُ بكلّ ما أوتيتَ من قوّةٍ على البنزين.

* * *

-6-

كلُّ الدروبِ تعتّمتْ.
وانخرطت في السَّوادِ.
كلُّ الطرق باتت مجهولة الاتجاهات.
المسافاتُ تشرنقت باللاّحدودِ والعتمةِ، والضّباب، فأين ستتّجه؟
أين تتّجه، ولم يشبْ أمامك الطريقُ الذي يجب أن تسلكه؟.
أخافك الضياع، بل أخافتك الأشجارُ المرتجفةُ المتحرّكةُ في الغباشِ،
ظننتها رجالاً يلبسون معاطفَ سوداء طويلة، ويعتمرون قبّعاتٍ داكنةً،
خلتهم يقتربون منكَ، وأنت تفرُّ منهم.
من نظراتهم المبثوثةِ حولك، تفرُّ من معاطفهم، من جدائلهم وتمتماتهم.
تهربُ، ويُلاحقون خطوَك، وبرقك، ومطرك.
ارتجفَ قلبُك.
رغبةٌ وحيدةٌ سطعت، استحوذت على كلّ رغائبك، أن تلجَ اللحظةَ صدرَ
أُمِّكَ، وبكلِّ السنوات المغبّرة بالضبابِ والصقيعِ، تُلقي بحْملك فوقه،
فتستشعرُ دفأه، تمدُّ يدها المعروقة، والتي نَفضت عنها آثار العجينِ الخامرِ
إلى الصدرِ، وتُخرجُ لكَ الثدي، لتدفعه بحنان في فمكَ اللاّهثِ الصغيرِ،
ثمَّ تسبلُ جفنيكَ وتغفو.
وتشيعُ السكينةُ من حولك، فتمسحُ بأناملها على شعرِ رأسكَ المنذورِ، تهمسُ في أذنك:
-"ابقَ هنا بجانبي يا صغيري".
لكنّك ترتدي قرارك، وتتأبّطُ الرحيلَ.
تقول لها:
-"لابدَّ من رحيلٍ.".
-"اصبرْ، عَلّهم يدرسون أمرَك، فيضعونك في المكان المناسب".
حينما تخرّجت من الجامعة، قبعتَ سنتين تبحثُ عن عملٍ يحتضنُ اختصاصك
ولم تجد.

قدّمت اقتراحَك واختراعاتك، وتصاميمك الورقية، والتي بقيت على الورقِ ممدّدةً كالخرافة، لا تستطيع تنفيذها بسبب الحصار الماديّ الذي أنشبَ مخلبيه فيكَ وبأسرتك، وبأعمامك، وأخوالك، والعشيرة، والديرة،

كلّهم أُتحفوا بهذا الوجع.

قدّمت التصاميمَ مرّاتٍ ومرّات إلى المختصيّن، قلتَ ومشروع سدّ الفرات يضعُ اللبنة الأولى على أرضِ إنشائه وولادته:

-"لديَّ تصميمُ محرّكاتٍ يفيدُ المشروعَ الوليدَ".

قالوا:

-"أبرمنا عقوداً مع الاتّحاد السوفييتي، وسنكتفي بما يمدّوننا به".

تخرّمتَ بالصبرِ، وقلّةِ الحيلةِ، ورقدتَ كطائرٍ على بيضهِ.

وبعدَ لأي، ومدٍّ وجزرٍ صرتَ تعملُ!..

أخيراً ظفرتَ بالعمل...

تشرنقتَ في مكتبٍ يكبحُ طموحَكَ.

نفختَ جلدك بالجرأةِ، وقلتَ ذاتَ مرّةٍ:

-أنا مختص بالمحركات، ولست مذبةً البق والذباب:

هلاّ كان عملي في صميمِ اختصاصي؟!.".

قيلَ لكَ:

-"الخبيرُ الروسيُّ يُفضِّلُ أن تكون في مكانِكَ".

وكنتَ في غير مكانك!.

مررتُ على كلِّ الأبوابِ، تدقّها كلّما انتعشَ المخترعُ فيكَ، وباحَ فكرُك بوهجه وصهيله المتمرّد على هذا الواقعِ المفروضِ.

كان الردُّ أن تلجمَ جماحَهُ من جديد.

من جديد عليكَ لجمَ الجماح.

وطويتَ اتّساعَ طموحك، وعلمك في ورقةٍ وجوازِ سفرٍ، ولذتَ بمحطّةِ الهجرةِ تبغي فرصاً ترشفُ وَقْدَك.

واحتضنتك الرِّيحُ والأنواءُ، والسفاراتُ الباردةُ، وتعنونتَ بالرّحيلِ، ثمَّ تقنفذَ كلُّكَ على كلِّك، وارتضيتَ بالنمسا أرضاً لاحتوائكَ.

وقتها اكتفى والدُك من حياته التي مرمرتِ الرُّوحَ، فولجَ حياةً أخرى، غابة من سكونٍ وراحةٍ.

* * *

-7-

فجأةً تملّصتِ الذكرى منكَ.

أو تملّصْتَ منها، لا فرق.

فقد قفزتَ مذعوراً على نباحِ الألمِ، وفداحةِ التمزّقِ.

السيّارةُ تهدرُ بعشوائيةٍ في رحمِ الطريق، الذي اتّسعَ، وتشابكَ بالضباب.

لم تعد ترى.

صنعتَ من ضفافِ المسافاتِ الضّائعةِ أكبر دوّامةٍ.

اقتحمتك رغبةٌ قويّةٌ أن تتقيّاَ.

اندلق رعافٌ شديدٌ، قذفته المعدة، فأذهلك.

تساءلتَ:

-"متى كان الدّمُ جامداً فيها؟.".

أحرقك التساؤلُ، وراحَ الوجعُ اللّعينُ يمتدُّ فيكَ بحراً متمرّداً من قطع لزجةٍ، حمراءَ، تخرجُ من فمك تراتيلَ هادئة ومقدّسة.

بكلّ الدماء التي غسلتك، وعمدّت اغترابك اللاهث، دلفتَ إلى عينيّ أُمِّكَ، صرختْ مولولةً حينما رأتك:

-"يا ولدي!!".

وراحت تركضُ من غرفةٍ إلى أخرى.

مذعورةً، قلقةً، تجمعُ خرقَ البيت كلّه، تمزّقُ الأغطيةَ، والوسائدَ، والشراشفَ، تنزعها بقسوةٍ وعجلةٍ من فوق الأَسِرَّةِ، لتحشوَ بها فمك المتدفّق بتراتيله، وتصلَ معدتك، وتوقف النّزفَ.

لكنَّ دمك العنيد لا تكفيه تلك الخرق والقماشات، فتديرُ لكَ نهرَ الفراتِ برمّتهِ إليكَ. يصبّ في فمك، يُوقف عواءَ أحشائك، ثمَّ تمسحُ ما علقَ على ثيابك، ويديك، وذقنك من دم،

وهذا الدم طابَ له النباح!!.

* * *

-8-

تراتيلُ الدم تدفعك إلى الخوف.

تؤكّدُ لكَ أن الدربَ الذي تسلكه ما هو بدربٍ من دروب بلدتك، ولا تعرّجاته تشبه تعرّجاتها!.

وضبابه اللّزج لا يُشبه الرّهجَ الذي توغّلَ في جلدك، وأهدابك،

وحدقتيك، وزغب شاربيك.
هنا الضبابُ والبردُ والخوفُ والفزعُ.
وهناك العجاجُ والفراتُ والأهلُ والأحبّةُ.
هنا لائحاتٌ على الطرق، عليها إشارات باتت مبهمةً لعينيك الطّافحتين.
بالرذاذِ والألمِ، والحيرةِ.
وهناك على طرقات وطنك، كتابات بالخطِّ العربيِّ المقروء، تندُّ
بالاطمئنانِ لكلّ خائفٍ، تبوحُ له بأن كلّ بيت هو بيته، وأنّه في
بيته، وما عليهِ إلاّ تقبّل الضيافةِ.
فأيّ طرقٍ هذه التي سربلتك بالضياعِ، وقلّة الهَدْي؟!..

* * *

-9-

حين اقتربَ البيتُ منكَ.
شعرتَ بالأمان، وبمتعةِ الضّائعِ باللقيا، فَسَرت فيكَ راحةٌ، وأخذَ
الوعي يُعيدُ حساباته.
صرتَ في ساحته الرّحبةِ.
أطفأتَ محرّك السيّارة بصعوبةٍ، وحين أردتَ فتحَ بابها عاقتك
إرادتُكَ، وبقيتَ داخلها مثخناً بالعجزِ.
مكثتَ قليلاً.
تهمُّ روحُك بالوثوبِ إلى الخارجِ، عبثاً يستطيع جسدك النزولَ
أو الحركةَ.
فتحملقُ عيناك بمنزلك المنبسطِ أمامكَ، تمنّي النفسَ أن تخرجَ منه
"الكسندرا" فتتلقّفَك وتلملمكَ.
لكنّها لم تخرج، ولم تحس بك!!.
ألقيتَ برأسك على "زمّور" السيّارة عَلَّ صراخه يوقظُ فيها الخروجَ.
لا فائدة!!..
أتراها مازالت تميِّزُ صوتَ بوق سيّارتك؟!..
استجمعتَ ما فيكَ من قوّةٍ، وصرختَ،
همساً ضعيفاً جاءَ الصوتُ:
-"الكسندرا، الكسندرا".
لقد رُشَّ صوتُك على الزّجاج الأماميِّ، وتماوتَ فوقَهُ بهدوءٍ.
خيباتٌ كثيرةٌ..

تراكضت إلى روحك، تسلّقَتْ جلدك.
وبقيت عيناك المحتضرتان تنشدان بابَ منزلك كي يُفتحَ على مصراعيهِ،
ينشقّ عن قامة امرأةٍ تدعى الكسندرا تغسلك من فزعكَ،
واندحارك.
امرأة تحفُّ بها الدَّهشةُ والنجدةُ، رائحتها تشبه رائحةَ أُمِّك،
لها صدرٌ واسعٌ يفيضُ حناناً وملاذاً وحليباً.
تركضُ إليكَ ملتاعةً، تتماوجُ في الدروبِ، سكرى من الوجعِ والمصيبةِ،
تستنجدُ بالمارّةِ والجيران، وتُسارِعُ إليكَ.
تفتحُ ذراعيها لكَ،
وتحتضنُ شظاياكَ، فيهرعُ القومُ من كلّ الجهات، يهبّون من كلِّ الأفجاجِ
يحملونك على الرَّاحِ، يوصلون عروقهم بعروقك، ويمدّونك بما فقدتَ،
ثمَّ يهجعون قربَ سريركَ، يرمّمون حطامَك بأنفاسهم ودعاءاتهم.
يراقبون النبضَ والعينين وهما تتفتّحان كشقائق النعمان.
ويرتدُّ حلمُك القتيلُ إليكَ.
ولا تشعر إلاّ بخواءٍ يُحيط بك.
خواء وهدوء ولا مبالاة تشجّروا في المكان.
تعتصرُ ما تبقّى لكَ من عزيمةٍ خائرةٍ.
تنزلُ من سيّارتك، قطّةً مهروسةَ الأقدامِ، تزحفُ على عشبِ الممرِّ الواصلِ
إلى البابِ، تستندُ على قبضتهِ، وتحاولُ فتحَهُ.
بأيّ مفتاحٍ يمكن أن يُفتَحَ؟!..
أمازلتَ تحفظُ رقمَه السريَّ؟.
وتهوي على البلاطِ، تُلقي بالجمرِ المتواقحِ الشرسِ فوقَ الجليدِ،
قيحُ المعدةِ الناريُّ يشرشفُ بياضَ الجليدِ فلا تفزع.
نزفَ دمُك كلّه.
نزفَ حلمُك كلّه.
ومازلتَ ترجو معجزةً تطردُ الخرابَ، والانطفاءَ والفراغَ.

*   *   *

-10-

الهاتفُ هناك مسجّى على الطاولةِ.
يرنُّ ويرنُّ، ولا تستطيع إليه لجوءاً، تعطيه يدك، ترسليها حيث حوافِ الطاولةِ،
تلامسُ رهيفَ "الدانتيلا" النّاعم، ثم تخبطُ قربك حطبةً مضرّجةً باليأسِ.

ينفتحُ من عجزك خيالٌ يتفتّق عن سؤالٍ لبسك، تقولُ لنفسك:

"الكسندرا، لِمَ برحَتِ المنزل الآن؟!".

لم يمضِ على وجودك زمنٌ كاف هنا، حتى لقيتها مصادفةً في السفارةِ السوريّةِ.

لم تدرك حتى اللحظة ما كانت تفعلُ هناك!.

اصطدمتْ بكَ.

معاً انطلق الاعتذارُ منكما.

وتكرّرت المصادفةُ، في السفارةِ ذاتها، كانت في قاعةِ الانتظار،

تنتظرُ مَنْ لست تدري؟!..

وكانت تقرأُ في صحيفة حينما هطلتَ بمجيئكَ.

فألقت بالجريدةِ، وتوهّجت دهشتها، وزكت اللحظة بينكما.

ثمَّ تبعتك عيناها، وقامتها، وخطواتُها أنى ذهبتَ.

حاصرتك ابتسامتها، وحبّها، ورقّتُها، وانزرعتْ حضوراً في قلبكَ، وتوسّعت رقعة اللقاءات.

سكنتك كحلم،

ورمّمتَ بها الجزءَ المنهارَ فيكَ.

الكسندرا!!.

الكسندراَ!!.

لم يعد الكونُ يتّسعُ اللّحظة لاحتضان ذهولكَ!.

لم يعد الوقتُ كافياً لاستدراك ما فات!!.

الكسندرا، وأشلاءُ حديثٍ غرائبيٍّ يوشوشُ في سمّاعةِ الهاتفِ، رحتَ بصعوبةٍ تستجمعُ خيوطه، وقد غفلتَ في حينهِ لشديدِ حبٍّ عصفَ بكَ، أججَّ رجولتك ودلفتَ في مدى الشكِّ.

تسربلتَ بالانكسارِ والنّواحِ، وأغمضتَ الجفنَ على صورةٍ تفحُّ فيك خوفاً وانزعاجاً،

صورةُ عمودٍ يكتسي بالسوادِ، له معطف أسود طويل، وقبعة سوداء، وجديلتان سوداوان، وضحكة خبيثة حاقدة.

"الكسندرا ماذا فعلتِ؟".

"آهٍ".

آه قلتها بحرقةٍ وندمٍ، وتركتَ رأسك المعذّبَ يرتمي بثقلهِ على البلاطِ المثلّجِ.

* * *

-11-

طالَ رقادُ رأسك على البلاطِ البارد.

مرَّ طيفُ أحمد...

"أحمد!!".

تذكَّرتَ ما حلَّ به قبل شهرين.

حينما قرّرَ العودةَ إلى سياجِ الوطنِ حاملاً تجاربه العلميّة، ومكتشفاته،

حيث ارتأى أن يزعفرَ مسامَ أرضه بعلمهِ.

وفي المطار..

ادّعى هؤلاء أنّهم يقومون بحقنِ كلّ المسافرين، الآيبينَ والمغادرين

بزرقةٍ تحصيناً لهم من الأمراضِ.

حقنوا الجميعَ.

وكذلك صديقك، حُقِنَ بزرقةٍ مغايرةٍ، مختلفةٍ.

سريعةً اندسّت في عرقِ زنده، رشيقةً مَرَحَتْ في دمهِ،

وعندما هبطت الطائرةُ في مطار دمشق، همَّ ليقفَ حاملاً فرحه

وشوقه ومجيئه، بُوغِتَ بعدم قدرتِهِ على الوقوفِ،

كانت أعصابه قد تيبّست ثمَّ......

لم تعد تتذكّر أكثر...

ولم تدرِ ما حلَّ بكَ!..

زوغان نبتَ لك من جهات مترجرجةٍ، مريضةٍ، تلاشى نظرك

الغائم على جدران بيتك.

رأيت الأشياءَ بضبابيّةٍ كثيفةٍ.

هذه الجدرانُ المزنّرةِ بشهاداتِ التقديرِ، وبراءاتِ الاختراعِ،

والأوسمةِ والصور الموشّاة بألقِ العملِ.

كم وقفتَ قبالتها،

وشعرت بالخدَرِ الممتعِ؟!..

وهناك في تلك الزاويةَ انتصبت صورتُك قرب أمّك، تتمسّحُ بالرّاحةِ، تبثّك

رضىً.

تنادي:

"أمّاه".

وتجيبك:

-"ولدي".

وتصبُّ رعبك بين يديها، تبيحُ لها قراءةُ داخلك تقول لها:

-"تخيفني المعاطف السوداء والكسندرا...".

-"ارجعْ يا ولدي، ارجعْ...".

وتفتحُ إليكَ صدرها، تُخرِجُ ثديها، تدفعه بحنان في فمكَ،

ترتضعُ حليباً دافئاً، مُسكِراً...

تحاولُ أن تحيطَ الثديَ بكفّك، لكنّك لم تعد تراه، لم تعد تراها..

فتنزلقُ في الغبشِ والدمِ.

غبشٌ ودم،

غبشٌ ودم، كلّ ما كان حولك.

❑❑❑

ليلة الجمر

قصة: أنور عبد العزيز

أصوات الدفوف الكبيرة المرتفعة المتراقصة كرايات، بحلقاتها المعدنية الصفراء، تتعالى، تستحيل إيقاعاً هادراً متدفقاً ضاجاً بصوت الريح الصاخبة، وذرات الرمل تهمي واخزة الوجوه واللحى والعيون، صاجات النار المتقدة، الحمراء المشتعلة تحتها الجمر وفوقها الجمر، تبدو كعناقيد من لهب أرجواني متحجر براق يلهث بحرارته وبريقه المحرق للوجوه والأنفاس.. الخيمة السوداء العتيقة المهلهلة المطرزة بالثقوب، تخفق مع عصف الريح، تكشف عريها أضواء الفوانيس واهتزازات من بقع متلألئة بيضاء ينثرها قمر ثلجي، تتغير مساقطها حسب اتجاهات الريح وحركتها.. النغم الشجي الحزين يتساوق مع رنين الدفوف رغم قوة دفقها وارتفاع صوت هديرها.. بضعة أنفار يتحلقون الصاجات، يتأملونها، يحلقون فيها، وكأنهم بانتظار مأدبة مترفة مثيرة شهية، رغم حلاوة الأصوات وحنينها وأنينها وشجنها، كانت العيون مبهورة مأخوذة بسحر وهج النار، وهي تلتهب ضراماً تحت الصاجات وفي قلبها، سحر النار وكرات الجمر وأنغام هذه الليلة العجيبة وضوء القمر والريح المسفوحة الهابة العنيفة الشرسة وهي ترفع أو تخفض من صوت النشيج المرّ ومحنة البلاء في هذه الدنيا، ومهما ارتفعت حدّة الألم والفجيعة واليأس، فإن الذكر والغناء ظلا مشحونين بكلمات من الأمل والرجاء والتوسل، صارت الكلمات الحنونة الحيرى مأوى وملاذاً للمحزونين من كدر الدنيا، والمضطربين رعباً وهلعاً من عقاب الآخرة بعد كل هذا العناء في هذه الحياة الخدّاعة ببهرجها وزخارفها وزينتها.. كنت أتأمله، ذلك الشيخ الوقور النحيل بوجهه المصفّر الممصوص وقد اعتمر الخرقة الخضراء، رجل الخرقة كان منزوياً مركوناً في زاوية معتمة من الخيمة، بين وقت وآخر يقترب منه شاب مواجه للفح الصاجات والجمرات وكأنه موكل بأمرها، يهمس في أذن رجل الخرقة، الشيخ لا يلتفت إليه، لا يأبه له، ويعود المريد خائباً مسرعاً، ليواجه النار من جديد، منتظراً متلهفاً بشوق وكأنه يستحمّ بجمراتها ولهبها، كلما توهجت النار أكثر، هب ليلقم ويضع في أذن الشيخ كلمة أو كلمتين، ظلّ الشيخ ساهياً عنه، يشعل لفافات متعاقبة ظللت وجهه وعينيه وخرقته بسحائب من دخان، التمعت ببؤر الضوء الخافتة المرتجفة، ثم تتوه مع دفق الهواء وذرات الرمل منزاحة عبر شقوق وثقوب الخيمة المتهرئة، في المرة الأخيرة، سمعت توسلاته للشيخ وأنه لم يعد يطيق الصبر، وأن النار بلغت من النضج والحدة والضراوة ما يمكنها من التهام كل شيء، وما يجعله يتهيأ لها، الشيخ الوقور الصامت الهادئ، ابتسم له هذه المرة، ومع انهمار الأصوات العنيفة، ومع جنون رنين الدفوف وحلقاتها المتراقصة المنغمة الله حيّ.. الله هُوُ، تنطلق به الألسنة والحناجر والعيون والقلوب والرقاب المتمايلة وموج الريح، تهتزّ به الدفوف بجلودها المتيبسة المحمية.. الله حي الله هُوُ، هزجت به حتى ذرات الرمل الحارقة، أغلق الشيخ كيس التبغ، خبأه في صدره، مسد لحيته، وتأكد من ثبات الخرقة، تحرّك ببطء ليهجر زاويته المظلمة، ويواجه لفح النار، برك أمام الصاجات، أشرق وجهه الشاحب الصغير ببقع من أضواء النيران والفوانيس، وعندما استحال الغناء وسكرة الدفوف شلالاً أحمر من نار ونور وحنين وأنين تململ الشيخ، ونهض، وقف، تمشى قليلاً، مثل حركاته فعل الشاب في الجهة المقابلة، خطا الشيخ خطوات كان فيها من التشنج والإقدام والعزيمة ما جعلني أرى فيه مخلوقاً جديداً، إنساناً أخر غير الذي كان مركوناً معزولاً قبل دقائق في زاويته

الكئيبة، هو في حالة مواجهة الآن واقتحام لما قرره..

عندما هاج اللحن، هاج معه دمع النساء وبكاؤهن وعويلهن، وكلما زادت خطوات الشيخ سرعة وتلهفاً واضطراباً هو والشاب حول الصاجات، اندفع الصغار وبقوّة الريح منفلتين من إسار وقبضات أمهاتهم خارج الخيمة ليصبحوا في عمقها مذهولين مبهوتين مأخوذين بحركات رجل الخرقة، وبأصابع يديه الناحلة الطويلة، وهي تتحرك بعصبية مخيفة، وبضوء عينيه يخترق بهما وهج النار، لم يطل في دورانه والشاب حول الصاجات، أول ما بدأ الرجل، اقترب من صاج في الطرف الأيمن، برك على ركبتيه، كان يهتزّ مع النغم الإلهي الجميل المفعم بالقوّة والإرادة والصبر، صرح ببضع كلمات نادى بها شيوخه، بعينين مفتوحتين محتقنتين باحمرار مخيف، وبوجه باسل عنيد، أخرج لسانه، انعكس الضوء على لسانه الأبيض بحمرة خفيفة، ألصق لسانه بطرف الصاج وبدأ يلطع، بدا كمن يشربُ من غدير في صحراء وقد أنهكه العطش في يوم حار كاوٍ تحت شمس ملتهبة، كرّر ذلك مرتين وثلاثاً، الولد الشاب فعل مثله في الطرف المقابل وبشيء من الحذر والتردّد، نهض الشيخ، عاود وقوفه، كان قد جمع دشداشته تحت حزام جلدي عريض، وقف، كان يبدو وكأنه لا يعي وجود الآخرين، ذلك الرجل النحيف بوجهه الممصوص الشاحب، صرت أراه شيئاً آخر، جذعاً باسقاً و(قُرمة) معمّرة قويّة راسخة، عاود سيره البطيء حول حلقة الصاجات، الصوت الملائكي الحنون، جعلني أرى إشراقة وجهه أشدَّ بهاءً من وهج النار، دار دورة أخرى حول الحلقة، ثم برك مواجهاً الصاج الكبير، قلبُ الصاج جمرة من جذع غليظ عتيق، وكما فعل في المرة الأولى، وبهمّة وتصميم وإصرار أكبر، انحنى بلسانه مطفئاً شواظ الجمرة، كنت أتخيّل متسمّعاً هسيس لحم يحترق، وكان الرجل –وكمن غاب عن كامل وعيه– قد تحزّم للأمر، وقرّر إخماد الجمرة، وعندما رأى الشاب فعلة شيخه زاحمه عليها، لسانان أحمران متقابلان وشواظ من سعير ونغم متلاطم صاخب ورائحة شواء ولحم يحترق، لكن الشيخ ومعه الشاب، كانا يستزيدان، لم يتوقفا، كنت أشدُّ على فمي –برعب– وأتحسّس برودة لساني كلّما هزّ أذناي هسيس اللحم النيئ المحروق، ولطمت أنفي الرائحة، واشتعلت في عينيّ الجمرات.. ربما

كنت أتخيّل فقط، فصخب أصوات الدفوف المتفجّرة وعلوّ الغناء الجماعي وزمجرة الريح منعني أن اتسمّع صوت وشيش المعدن المحمرّ على لسان الوليّ المنذور للنار.. رهبة الحريق والإطفاء ولظى النار، ارتفعت زغاريد صادحة في البداية، ثم لم تستطع النساء التحمّل والمطاولة، انسللن بخجل وصمت، كنت أتفقّد وأبحث عن الأطفال وعبثهم وهذرهم وضجيجهم، فرّوا كطيور مذعورة وأختبأوا تحت عباءات أمهاتهم بعيداً عن الخيمة، حتى تلك الصغيرة الشعثاء المشاكسة الثرثارة أرنبية الشفة بضفيرتها المجعّدة القاحلة ووجهها المبقّع وثوبها الوردي المنقّط ورجليها القصبيتين، هربت مستسلمة ليد ذلك الصبّي النزق الأخرق الحافي، وهو يقودها في عمق الليل نحو الفوهة الكرونكريتية والمصب الهادر لماء المجاري المندلقة في مستنقع كثيف بالقصب والنبت الشيطاني وغيمة من البعوض تتهادى على نغم الجنادب، حتى بعض الرجال لم يقاوموا حتى النهاية، فضّلوا التسلّل بعد اختراع الأعذار.. لم أكن غافلاً أو غافياً أو مسحوراً بما أرى، كان المشهد يبدو أمامي بوضوح مشرق، لم يغادر الرجل ومريده الجمرة الكبيرة اللاهثة، إلا بعد أن تركاها فحمة سوداء منكمشة منتهية يلفّها الرماد، وعندما أخذ اللحن يهدأ حتى اقترب من السكون، عاد الرجل إلى زاويته، كنت أراه مجهداً، لكن أصابعه تلقّفت –بمسرّة– كيس التبغ من صدره، أخذ – وبسكينة ووقار– يلفّ سيجارة بعد أن شرب جرعة ماء، كنت أريد فقط أن اقترب منه لأسأله عن سرّ فعلته، ولأتجرأ –ولو قليلاً– أن يسمح لي برؤية لسانه، لكني –وأعترف بذلك– كنت خائفاً، وربّما خجلاً أن أكدّر أو أعكّر صمت الرجل، وهو مستمتع منتشٍ بأنفاس هادئة من سيجارته، يحدّق بسكون وتأمل عميقين في خيوط الدخان التي ظلّلت وجهه وعينيه ولحيته.. لذا فضّلت – وكما يحلو لي عند مواجهة مثل هذه الأمور– أن استرجع وبعقل واعٍ متنبه تلك الواقعة.. كان الصخب حاداً، وعلى وهج النار مسحت جبهته وعظم حنكه الناتئ، ووسمت حافات الصاج حتى رقبته وقد بدت لي بعد انتهاء المحنة مبقعّة بسواد داكن، لم تكن النار رحيمة به، لكنه قهرها وقد غمره العشق لرؤية الأحبّة المحجوبين، بضوء القلب الباهر وبألق الروح وصفائها، كان التمنّي، وكان يروم الوصول لتملّي وجه شيخه الراحل الغائب الحاضر، كان هو الجمر محترفاً

لرؤية الفيض النوراني، وهو يتسيّد وجهه الثلجي المشرق المضيء ليخفّف عنه بلوى التجربة وضنك الامتحان.. إيقاع الأيدي المرتفعة الطائرة المهتزّة بالدفوف كرايات، وإيقاع الحناجر المبحوحة، ونداءات الله والأنبياء والأولياء، رأى مجامر الحدّاد صانع السيوف والمعاول والفؤوس ونعال الخيل، كم عانى وهو يواجه لفح النار أمام الكير، ثم جاء الفوز العظيم، ألان الله له الحديد، تطامن الصُلب خانِعاً مُذاباً بين أصابعه، وإذ سالت زُبُر الحديد صدح الشاكر بسحر المزامير وعذوبة النشيد، استحضر الشيخ حفرة النار التي وضعوها لإبراهيم –وبعكس نياتهم الخبيثة وقلوبهم المحتقنة بالغلّ والأذى –صارت برداً وسلاماً، كان الشيخ مغموراً مدجّجاً بصبر أيوب حانياً مبجِّلاً محنة يونس في ظلمات من فوقها ظلمات وتحتها ظلمات الخوف والليل والبحر وجوف الحوت، رجا وتوسّل وبكى أن يطلّ عليه وجه (الخضر الحيّ) وأنوار القطب، وهفا وطار محلّقاً بلا أجنحة للحاق بـ (الباز) الله حَيّ الله هُوُ.. الله حَيّ الله هُوُ.. جيلاني يا جيلاني.. مَدَدْ.. مَدَدْ.. ويظلّ السرّ مخبوءاً خفيّاً.. يقول الشيخ في سرّه: هذه النار أستطيع أن أقهرها، أقمعها، أمحقها، أمحوها، أحيلها، فحماً وسخاماً ورماداً، لكن جذوة النار في القلب هي العصيّة، سرّ الأسرار، المغلق الصامت، وهنيئاً لمن أشرق في قلبه الكشف.. الجمرة الكاوية في القلب هي المحنة والوجع الأبدي، فما أتفه هذه الصاجات والجمرات أمام نيران القلوب الأزلية والوهج النوراني للعاشقين والعارفين والمجذوبين والحالمين الهائمين والمحزونين والصابرين والصامتين والحائرين والزاهدين، ومن أشرقت في أرواحهم بشائر الكشوف الربانية.. يقول الشيخ: من صمت عن لغو الكلام وثرثرته وهذره جابه ألف جمرة، نظلّ متماسكين أشدّاء حتى آخر الشوط وآخر جمرة، ولو عجز اللسان لأخمدناها بأفواهنا ووجوهنا وعيوننا وأصابعنا..

الدرويش وقد استراح واستأنس بحديث الروح بعد صمت الدفوف والأغنيات، تابع ترنيمته المحبَّبة: نهيم بالحقيقة وطهر الباطن، فالظاهر مكروه والباطن هو الأمل والرجاء.. بالخلوة والاستغراق والصمت والصوم والأرق نقهر كل نار، بالماء وبكسرة من خبز جاف نحيا، نحدو –مع الجياع بكسرة الخبز هذه– للموت الرحيم فهو لنا صلاة... الفقر الفقر هو الغنى والمنى والسعادة، ولو عرف المتخمون سر فرحنا لتمنّوا أن يكونوا معنا لم نتعلم ذلك أو نقرأه في ورقة، فالورقة هي باطل الأباطيل، وخرقتي ورقتي، نظلّ نهزج للحب في الصحو وسكرة الوجد، وبه نطير في الهواء قبل أن يخفق جناحا طائر، فمن يبست روحه من الحب، بات غريباً منبوذاً في صحراء من الوحشة والتوحش..

الجمرات وقد استباحتها الألسنة، نبعت دمعات فرح ومسرّة في عينيّ الشيخ ومريده، فالنار هي البلوى والمصير –يقول الشيخ– نستعدّ لها، نطاول ونستميت في قمعها وإخمادها –منذ الآن– بالماء والألسنة والعيون وبكل جارحة، فإن كان عشق البعض للنار هو المشتهى فإن النار جديدة مستحدثة مهما طال زمنها، فالماء كان هو الأصل وأوّل الخَلق بعد ذلك (العَماء) الغامض الذي لفّ الكون قبل خلقه.. يطول الوجد بالشيخ والحيرة والتساؤل تدفعانه للأسى: ليحترقْ ويصمت عن لغو الكلام وثرثرته، ولينج القلب سليماً نظيفاً معافى فوّاراً بدمه وخفقه وإشراقه مرتعاً ومنبعاً صافياً للحب والحنان.. فمن ملك ذلك القلب، نال البشرى وسعد بسرّ الأسرار، والسرّ البهيّ..

–الموصل – العراق–

❑❑❑

تك.. تك.. تاك

مسرحية مونودراما

حسن عبد الفتاح ناجي

المنظر خلفية سوداء تغطي عمق المسرح، بينما يغطي الجدارين الجانبيين اللون الرمادي، في وسط الخلفية السوداء يافطة بيضاء كتب عليها باللون الأسود.

"الساعة الآن كما نريد"

أربع ساعات كبيرة معلقة في السقف، تبدو في المنتصف الأول للمسرح.

1–الساعة الأولى

مستطيلة بشكل ولون الدولار أرضيتها نجمة سداسية، عقاربها كاملة ولكن يبدو عقرب الثواني أطول من المعتاد فهو يخترق الساعة.

2–الساعة الثانية

بيضاوية الشكل، أرضيتها زجاجة خمر، رمادية اللون، لها عقربان فقط– الدقائق والساعات.

3–الساعة الثالثة

دائرية الشكل، أرضيتها تحمل خارطة صماء للوطن العربي لا يوجد بها عقارب إطلاقاً.

4–الساعة الرابعة

مربعة الشكل، أرضيتها خضراء، دون أرقام، لها أكثر من خمسة عقارب كلها غير مستقيمة.

تستند على الجدارين الجانبيين عدّة عقارب مختلفة الأشكال والأحجام والألوان.

ملاحظة:

بطل هذه المسرحية ليس مهماً أن يكون رجلاً أو امرأة بل المهم ما يلبسه، فهو يرتدي "أفرول" فضفاضاً مليئاً بالساعات، وقبعة على شكل الساعة الأولى.

يفتح الستار على المنظر السابق،

صوت : تك.. تك.. تاك

"يدخل الممثل ناظراً حوله بكل اتجاه مستغرباً، ينتقل من ساعة لأخرى، ينظر إلى ملابسه، يتحسس قبعته، يدخل إلى عمق المسرح، يخرج من المسرح.."

صوت : تك.. تك.. تاك

"الصوت أعلى من المرّة السابقة.. يدخل الممثل، يبدو عليه الاضطراب، يجلس على حافة

المسرح الأمامية، يحمل أحد العقارب المستندة على الجدار الجانبي، يلقي به بعيداً"

صوت : تك.. تك.. تك

"الصوت أعلى من المرتين السابقتين، يقف الممثل بخوف ناظراً نحو الصوت"

الممثل : ما هذا؟!.. آه، الزمن.. الساعة.. أين أنا؟ أنا من؟.. أنا متى؟! أنا.. أنا.. أنا لست أنا آه.. الساعة.. الزمن.. الساعة الآن.. الآن تماماً الثانية عشرة.. نعم.. الثانية عشرة.. بالتأكيد الساعة الآن الثانية عشرة.. إذن نحن الآن في منتصف.. منتصف.. آه.. نعم.. نحن الآن في ما هذا؟! لماذا لا أستطيع التحديد.. لماذا.. إن الأمر بسيط، لماذا أنا مرتبك.. نحن الآن في منتصف.. سأعرف.. نعم سأعرف، لا بد أن أعرف، من العيب أن أبقى جاهلاً.

"يتحرك ببطء.. ينظر حوله"

آه.. نحن الآن في منتصف النهار.. نعم، يمكن أن يكون كذلك.. الساعة الثانية عشرة هي المنتصف إذن نحن في منتصف النهار.. ولماذا لا يكون؟ أنا متأكد من قولي هذا.. خاصة وأن النهار أقرب من الليل.. نعم.. النهار أقرب من الليل.

صوت : ولماذا لا يكون منتصف الليل.. ماذا يمنع من ذلك.. ما دامت الثانية عشرة هي المنتصف، فلتكن منتصف الليل.. الليل أول النهار.. ألا تسمع أننا نقول.. بعد الليل يأتي النهار.. إذن، الليل هو الأول.. والليل سابق للنهار.

الممثل : ما هذا؟!.. لا أريد احتمالات.. يمكن أن.. ويمكن أن.. نحن الآن في المنتصف.. منتصف المسرح.

"يضحك بشكل هستيري"

صوت : أنت لست في المنتصف، أقصد لست في منتصف المسرح.

الممثل : أولاً، أريد أن أعرف صاحب هذا الصوت.. ثانياً أريد أن أعرف لماذا أنت تعارضني.. اتركني وشأني.. أنا أعرف زماني.. إنني في منتصف النهار، وأعرف مكاني أنا في منتصف المسرح.

صوت : أنت واهم.. واهم.

الممثل : لا تتدخل في شؤوني.. أكاد أفقد توازني.

"يتحرك نحو الساعة الرابعة"

أعرف جيداً أنني في المنتصف.. يعني أنا في الوسط.. آه الوسط.. لماذا لم أنتبه لهذه المفردة.. نعم.. أنا في الوسط.. ونحن أمة وسط.. نحن في الوسط.. يحيا الوسط.. يحيا المنتصف، يحيا أنا.

صوت : يجب أن تعرف أي منتصف تقصد.. وأي وسط تريد. هذا للممثل.

الممثل : المنتصف هو المنتصف، والوسط هو الوسط.. الأمر غاية في البساطة،

لمـاذا تريـد أن تعقـد الأمـور؟! هـل هنـاك تفسـير آخـر للمفـردة.. مـا دام المنتصف هو المنتصف إذن الوسط هو الوسط، "ذات... إز.. أوول..." ... ها... ها

"يقفز من مكانه فاركاً يديه"

آه، لقـد وجـدتها.. وجـدتها.. الوسـط هـو الوسـط نعـم.. وجـدتها "ضـاعت ولقيناهـا"، لقد تعبنـا كثيراً حتـى وجدت هـذه المعادلـة.. شـغلت بـالي مـدة طويلـة.. والآن.. الآن وصلت إلـى الحل.. ما أسهله من حل.. كـان الحل موجـوداً أمـامي، بـين يـدي.. لكننـي لـم أدركـه، الحمـد لله.. الحمـد لله، لقـد وجـدتها.. نعـم وجـدتها.. الوسـط هـو الوسـط.. مـن يسـتطيع أن يقـول غيـر ذلك.. ها.. من؟.. من؟

"يمشي مفتخراً بشكل افقي على المسرح"

هل هناك واحد في الدنيا يقول إن الوسط هو الطرف وأي طرف.. ها، ها، ها.. أي طرف؟! قل لـي.. أي طرف؟! يمين أم يسار.. يسار أم يمين.. آه سيقع بالفخ من لا يقول إن الوسط هو الوسط نعم سيقع بـالفخ، لأن الطـرف طرفـان.. واحـد هنـا وواحـد هنـاك، نعـم.. الطـرف طرفـان أمـا الوسـط فهـو الوسط.. سهلة جداً أليس كذلك؟!

الأمـر الآن واضـح.. واضـح جـداً.. إنهـا ليسـت أحجيـة.. أيـن أنـت أيهـا الصـوت.. وير أر يو؟! قل لـي أيها الصـوت بربك مـا رأيك بهذا الاكتشـاف العظيم.. نعم عظيم.

"صمت"

نعم.. سوف تصمت.. "يا خيبتك" ماذا ستقول.. اعترف أنك مهزوم.. كـان علـي من البدايـة أن أفكر حتى أصل إلـى هذه النتيجـة.. الأمر كـان معقداً، أما الآن فالأمور واضحة.. لم يعد الأمر خافياً على أحد.

الوسط هو الوسط وكفى.. نقطة.. انتهى الأمر.. أما الطرف.. ها، ها.. "الله يعينـه" إنـه طرفـان.. "شدّ وارخ" هـات وخذ، واحـد مـن هنـا وواحـد مـن هنـاك والوسـط بينهمـا ثابـت غيـر متحـرك.. آه، مـاذا أقـول؟! الطرفـان متحركـان والوسط ثابت!!.. أوووه، هـذا اكتشـاف آخـر. كيـف لـم أنتبـه إليـه.. الطرفـان متحركان والوسط ثابت.. "عفارم" هذا صـح.. نحن نفكر.. نعم نحن نفكر.. لا، لا.. أنـا أفكـر.. أنـا وحـدي.. آه مـا أجمـل أن تكـون مفيـداً لمجتمعـك وللإنسـانية، لـولا اكتشـافاتي مـاذا سـوف يحـل بالإنسـانية، إنهـا بحاجتنـا، نعـم بحاجتي وحدي.

الصوت : طز.

الممثل : مـاذا قلـت؟!.. طـز..!! لا يهـم، لا يهـم، الثمـار الناضـجة وحـدها تقـذف بالحجـارة.. سـوف يعتـرف الجميـع غـداً بفضـلنا.. نحـن الوسـط.. نحـن

المنتصف..

آه، يا إلهي، ماذا جرى؟ هل عدت لنفس الدوامة أي وسط؟ أي منتصف

"يتحرك نحو الساعة الثالثة"

الأمر كان غامضاً والآن الأمر واضح فلماذا أنا مرتبك.. سوف أعرف كما عرفت سابقاً.. سوف أعرف وأكتشف أي وسط وأي منتصف.. الأمر ليس صعباً إلى هذه الدرجة.. المعرفة مهمة.. أن تعرف خير لك من أن لا تعرف "فول ستوب"

لكن.. ماذا ستفيدني المعرفة.. المعرفة، ليست كل شيء.. بل هي كل شيء.. هل نحن بحاجة إلى أن نعرف فقط لنعرف.. ماذا بعد المعرفة.. ماذا أصابني؟! لماذا هذه الفلسفة الفارغة.. المعرفة شيء مهم.. نعم المعرفة شيء مهم.

"يقفز فرحاً فاركاً يديه"

هذا ليس اكتشافاً، إنه لغة.. نعم لغة ذات أبعاد كثيرة في جملة قصيرة "المعرفة شيء مهم" هل هناك جملة بهذه الكثافة؟! هذا هو الاستنباط، نحن نستنبط الأشياء من الأشياء، لا يوجد أجمل من المعرفة.. أنت تعرف.. إذن أنت إنسان.

صوت : المعرفة مسؤولية.. أنت تعرف.. إذن أنت مسؤول أمام هذه المعرفة.

الممثل : –حكى بدري– أنا أعرف لأنني يجب أن أعرف، فمن العيب أن أبقى جاهلاً.. أنا أعرف لأجيب على أي سؤال.. هذا هو الهدف من لمعرفة.. لذة المعرفة تأتي من قدرتك على الإجابة ذات.. إز.. أول. هناك شعوب لا تعرف.. شعوب جاهلة.. هل تصدقون.. إذا ما سألتها عن أمرها تتسع فتحة فمها من الدهشة.. شعوب لا تعرف ما يدور حولها.. أما أنا فأعرف كل صغيرة وكبيرة، أعرف ما يدور حولي تماماً وأعرف ما كان وما سيكون.

صوت : أنت لا تعرف أين أنت.. لا تعرف الزمان.. لا تعرف المكان.

الممثل : المهم أنني ما زلت حياً.. إنني حي وكفى.. أحياناً لا يهم الوقت ما دمت في نفس اللحظة بصحة جيدة.. أحياناً لا يهم المكان.. هنا.. هناك أقرب قليلاً أبعد كثيراً، لا يهم ما دمت حياً.. ثم أنا أعرف أن الساعة الآن الثانية عشرة وهي منتصف.. والمنتصف واحد، إذن أنا أعرف أين أنا.. أما بقية الأطراف.. لاحظوا بقية الأطراف، إذن الأطراف كثيرة ومبعثرة وأنا وحدي ثابت..

أنا في الوسط.. وكل شيء يدور حول الوسط.. الوسط مركز مهم.. الأطراف متحركة، متغيرة والوسط ثابت.. أزلي، نعم ثابت، هل تريد مني أن أتغير.. لا.. أنا ثابت.. ثابت.

"يتجه نحو أحد العقارب المستندة إلى الجدار ويحمله بيده"

هذا العقرب أكبر مثال، هو يلف ويدور ومركزه ثابت، نعم المركز ثابت "وعليه العين" ولولا الوسط لما استطاع هذا الملعون الحركة

"يرمي العقرب، يتقدم إلى الأمام"

أنا محرّك الأشياء.. نعم.. لولاي ما تحرك أحد.. الكل يستند عليّ أو يتكيئ عليّ.

رائعة كلمة يتكئ.. أنا أراها أجمل من يستند بالتأكيد هي أجمل، خاصة هذه الهمزة في آخرها اسمعوا وشاهدوا الهمزة معي.. يتكئ.. جميل.. جميل.. يجب أن أحافظ على اللغة.. المفردة مهمة "العبارة مهمة.. لغتي غنية.. غنية وأنا فقير

"يضحك بصوت عال"

ما رأيكم بهذه العبارة الجميلة.. لغتي غنية وأنا فقير.. نحن لغويون.. آه.. أقصد أصحاب اللغة والآخرون يحسنون الإشارة هم يشيرون ونحن نقول نعم.. لم نعد نهز الرؤوس بالموافقة.. نحن نقولها نعم بملء فمنا.. نعم وبصوت عال.. نعم.. هذا أفضل من هزّ الرؤوس.. قل نعم وكفى.

يا إخوان.. نحن أصحاب لغة.. نحن نمتلك اللغة.. إذن يجب أن نستثمرها.. أن نستخدمها.. لا داعي للصمت.. أو الإشارة.. اللغة واضحة.. واضحة تماماً.. لماذا أكون غامضاً إذن.. الذي يمتلك اللغة يمتلك المحاورة.. نعم.. نحن نحاور إذن نحن أصحاب لغة.. نحن نفاوض.. إذن نحن أصحاب لغة..

شكراً لهذه اللغة التي أعطتنا القوة في الحوار والرغبة في المفاوضة.. نحن حين نذهب للتفاوض نكون مسلحين باللغة.. اللغة سلاحنا.. نحن نحب هذا السلاح ونستخدمه دائماً.. أحياناً يقول البعض إننا نحب الكلام عند الحوار.. نعم نحب كثرة الكلام لذلك فنحن دائماً نقول نعم- حتى يستمر الحوار أما إذا قلنا- لا- انقطع الحوار.. أين هو الحوار ما دمت تقول- لا-.. قل نعم وحاور هذا هو سر نجاح حوارنا.. على فكرة حوارنا على وزن حمارنا.

"يضحك بخجل مخفياً رأسه"

الحمار له صوت لكن ليس له لغة.. هل رأيتم حميراً تتحاور.. ها، ها.. أنا لم أر.. الحوار بحاجة إلى لغة، ونحن دائماً في منتصف الحوار.. أي في الوسط.. الكل يدور حولنا.. يحاورنا.. يفاوضنا ونحن نقول نعم.. أكمل.

"ينتقل باتجاه الساعة الثالثة"

نحن المحور.. آه، جميلة هذه المفردة محور.. وحين يقولون، دول المحور.. أي الدول التي تدور حول المحور.. أنا المحور.. إذن العالم عالمي.. العالم يدور حولي.. هذه هي اللغة أن تشعر بالزهو والفخر أنت مهم لأنك وسط، محور، منتصف، تصوروا المفردات كثيرة والمعنى واحد، إنها اللغة.

"يتجه نحو أحد العقارب ويحمله"

هذا العقرب ليس له أي قيمة إذا لم يتحرك ولن يتحرك إلا إذا دار حول المحور، حول الوسط حول المنتصف.. أقصد حولي.. يجب أن يدور حولي ليصبح مهماً.. أنا أمنحه الحركة.. الوسط فقط يمنح الحركة والحياة.. كل شيء يفقد حركته يصاب بالشلل..

"يضع العقرب مكانه، ثم يشير للعقارب"

انظروا إليها.. انظروا، إنها تغفو على الجدران.. أووه "فانتاستك" تغفو على الجدران، جمله جميلة ورائعة.. اللغة هي الأساس.. هذه العقارب ستبقى دون وظيفة إلا إذا أخذت مكانها الطبيعي هنا.

"يشير إلى الساعة الأولى"

وهنا بالذات سوف يكون لها دور ووظيفة.. وسوف تعلو قيمتها، وسوف.. اسمعوا مني

"يشير إلى الجمهور أو يتحرك بينهم"

أنت.. أنت.. أنتما.. أنا.. نحن لو خيرت بين العقرب والمحور، ماذا سوف تختار ماذا سوف تختار.. العقرب أم الوسط

صوت : أنا أختار أن أكون الساعة.

الممثل : طز

ها، ها، ها.. وحده بوحده

هذه يا غشيم ساعة؟!

"يشير إلى الساعة الثالثة"

إنها دون عقارب، دون وسط، دون أرقام.. ماذا تفيد، إنها فارغة.. فارغة، لها ماضٍ فقط.. يقول هذا الماضي إنها كانت ساعة.. وهذه الساعة.. هذه بالذات

""يشير إلى الساعة الرابعة"

لها عقارب.. عقاربها كثيرة، لكنها دون وسط إنها لن تتحرك.. العقرب قائد.. كل عقرب له وظيفة

"يحمل ثلاثة عقارب"

هذا للثواني، وهذا للدقائق، وهذا للساعات.. كل عقرب له دور له وظيفة.. فقط حين يتحرك.. نعم حين يتحرك

"يرمي العقارب ويشير إلى عقارب الساعة الرابعة"

هذه العقارب كثيرة لكنها لا تتحرك.. لا تتحرك ولن تتحرك.. إنها دون وسط.. بحاجة إلى محور تدور حوله.

هذه أيضاً لها ماضٍ.. لقد كانت ساعة فيما مضى، والآن.. الآن.. هي ماذا؟!!

هل تستطيع أن تخبرني ماذا هي الآن؟..

أيها الصوت.. لا يكفي أن يكون لك ماضٍ نعم لا يكفي.. لا يكفي

الديناصورات لها ماض.. الجبال العظيمة لها ماضٍ أين هي الآن..

أين هي الآن.. أين.. أين

"يذهب إلى الساعة الأولى"

كن الزمن.. الزمن بدقه.. بكل ثوانيه

بعضنا عقارب فقط، وبعضنا ساعة فقط وبعضنا ساعة بعقارب دون وسط.. وهنا هنا الزمن

صوت : أنت واهم.. واهم

الممثل : قد أكون واهماً وقد أكون واقعياً، ولكن متى تبعث الديناصورات، متى تصبح النتوءات جبالاً.. متى؟ متى؟.. متى؟

صوت : علّق الجرس

ستار

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

ثنائية القرية– المدينة

توطئة:

تعد التجربة الشعرية الحديثة تجسيداً لمعاناة الذات، من خلال مواقف متعددة الوجه، تنكشف للقراء عبر تناقضاتها وتحولاتها وفق قناعة ذاتية، وهي لا تكاد– خاصة مع النص الجديد– تخرج عن جملة من الإحباطات الكبرى التي يميزها الإحساس الفاجع بالحياة المعاصرة وبتناقضاتها المتعددة الأبعاد، مما جعل الذات المبدعة أشبه بسجين لا يتحرك إلا في إطار واحد هو الشعور بالتمزق والحيرة والقلق، باحثة عن شيء مفقود، عن الحلم الضائع، عن النور الذي يبدد الظلم، عن بديل يعيد لها انسجامها.

من هذا المنطلق، فإن التجربة الشعرية المعاصرة هي ولادة أزمة ترصد متناقضات الواقع وتطرح تساؤلات، بحثاً عن البديل، لهذا فهي تقوم بعملية هدم وبناء عبر ثنائيات ضدية مثل (تفاؤل ≠ تشاؤم، موت ≠ حياة، عدل ≠ ظلم..)، تتصارع وتسهم من بعيد أو من قريب في جعل المبدع يعيش اغتراباً متعدد الجوانب.

ومن هذه الثنائيات التي سجلت حضورها بقوة في القصيدة العربية المعاصرة ثنائية القرية ≠ المدينة، التي تعد من إفرازات التطور الحضاري. والملاحظ أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين هذين البعدين، فذكر القرية يستدعي بالضرورة ذكر المدينة– ولو ذهنياً– نظراً إلى التباين والاختلاف بينهما. ففضاء المدينة يحوي جملة من المظاهر المادية والمعنوية، كالجدران والدروب والازدحام واللاتجانس وتمزق العلاقات الروحية، وكلها مظاهر تجعل الفرد– خاصة المبدع– يشعر بنوع من القلق والحيرة، كما مثلته– على وجه الخصوص– قصيدة "أنا والمدينة" لأحمد عبد المعطي حجازي، بينما فضاء القرية يبرز جمال الطبيعة وبساطة القرويين وقناعتهم والعلاقات المتينة التي تربط بين أفراد المجتمع.

من هنا ولد الصراع، وولد معه التناقض في إطار الوجود الكوني، وكذلك في إطار حقيقة النفس الإنسانية الواحدة، فهناك تباين تجاه هذه الثنائية.

ولكشف تجليات الصراع بين المدينة والقرية، يمكننا طرح جملة من التساؤلات ومحاولة الاقتراب منها: هل القرية أكثر نقاء من المدينة؟ وهل العلاقات فيها أكثر إنسانية؟ هل هي روح قاسية؟ هل نجح الشاعر في تحقيق نوع من الانسجام مع المدينة؟ هل كان موضوع المدينة عربياً خالصاً، أم نتيجة مؤثرات أجنبية؟

إن نوعية الارتباط بالقرية أو المدينة يتعلق بنفسية المبدع، مما يجعل التعامل مع هذه الثنائية متبايناً، إذ اختلف المبدعون في تعبيرهم عنها، فقسم منهم فضل القرية وخلدها في شعره، وقسم بحث عن التكامل بين المكانين، أما القسم الثالث فقد جعل المدينة هي كل شيء. غير أن الدارس يقف على حقيقة واحدة هي أن هناك شعوراً فطرياً موحداً هو الارتباط بالموطن الأصلي وعدم التخلي عنه، رغم المؤثرات المتنوعة، ذلك ما عبر عنه قديماً أبو تمام في أبياته المعروفة:

نقــل فــؤادك حيــث شــئت مــن الهــوى ... مــــا الحـــــب إلا للحبيــــــب الأول

كـــم منــــزل فــــي الأرض يألفــــه الفتــــى ... وحنينـــــه أبـــــداً لأول منـــــزل

وكذلك ما أشارت إليه ميسون زوجة معاوية في مطلع أبيات لها، حيث فضلت البادية على دمشق:

لبيـــــت تخفـــــق الأرواح فيـــــه أحـــب إلـــي مـــن قصـــر منيـــف(1)

إن نظرة متأنية وفاحصة للنصوص الشعرية- قديمها وحديثها- تجعلنا نقف على بعض الحقائق، منها أن تلك النصوص قد أبرزت الجانب الإيجابي للقرية والسلبي للمدينة، باعتمادها على جملة من الأبعاد: أخلاقية، واجتماعية، وسياسية وغيرها.

وقد عد الريف مصدراً للإلهام الشعري، إذ لا يخلو شعرنا- قديمه وحديثه- من مظاهر الريف ومعانيه، غير أن هناك تفاوتاً بين مرحلة وأخرى في طريقة التعبير. وقد كان الريف موضوعاً شعرياً تناوله جل الشعراء، وخاصة الرومانسيون منهم.

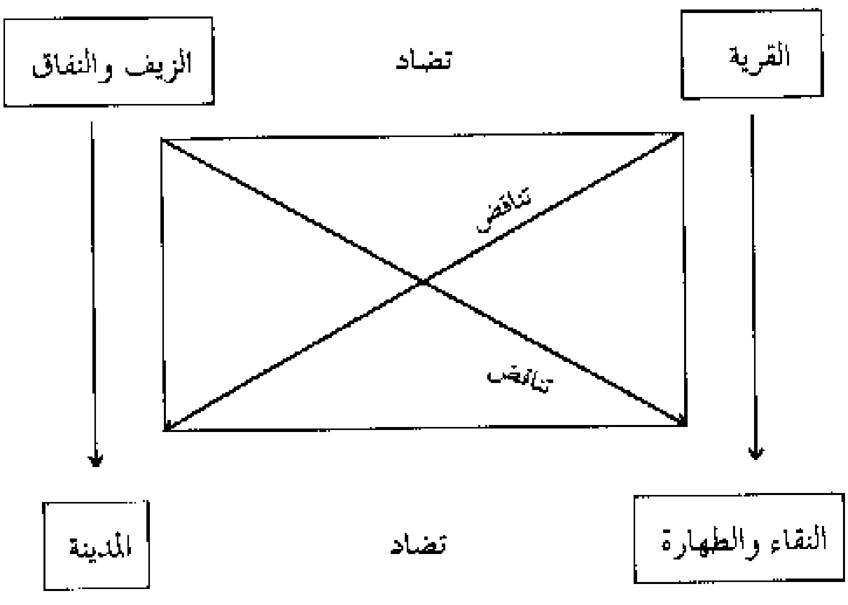
فإذا كان بالأمس ملجأ للشعراء الصعاليك باعتباره بديلاً عن مجتمعهم الأصلي، فقد ارتبط حديثاً بالتيار الرومانسي الذي اتخذ الطبيعة مصدراً للتعبير عن خوالج النفس، وهو في الحالتين يجسد هروب الشاعر من واقعه الذي لم يجد فيه الانسجام.

فإذا كان موضوع الريف قد نال القسط الوافر من العناية على مر العصور الشعرية، باعتباره رمزاً للهدوء والطمأنينة والبراءة، فكيف تعامل الشاعر مع البيئة الجديدة (المدينة)، خاصة وأن المكانين يختلفان، سواء من حيث المظهر المادي الخارجي، أو من حيث الجوهر والروح؟

إن حضور المدينة- النقيض المكاني والمعنوي للقرية- في الشعر القديم يعد محدوداً، إذ ارتبط بمواقف معينة كرثاء المدن الذي ظهر في البيئة الأندلسية، وقد ظل الحديث عن المدينة محصوراً في بعض المواقف لكون المدن العربية لا تختلف كثيراً عن البوادي، وهذا الموضوع يعد قديماً جديداً، كما ذهب إليه محمود الربيعي(2).

إن الشعراء المحدثين- النازحين- قد عبروا عن مواقفهم نحو المدينة، مبرزين رؤاهم الفكرية والحضارية، مجسدين حالاتهم النفسية، والتي لا تكاد تخرج عن مفردات الضياع والرفض وفقدان التواصل. فجل قصائدهم هي رموز للانتماء الريفي، إنها هروب من زيف المدينة- ولو خيالياً- فسيميائية عناوينها تجسد ما ذهبنا إليه: فقصيدة سلة الليمون(3) لحجازي ترمز إلى الانتماء الريفي، وكذلك قصيدة مقتل القمر(4) لأمل دنقل. أما السياب، فقد أصبحت قريته جيكور(5) تمثل الهاجس الأكبر في حياته، فقد صارت مصدر إلهامه الشعري، كما يقر بذلك عبد القادر القط: "فقد ظل طول حياته الشعرية يتغنى بقريته (جيكور) ويحن إلى مشاهدها وملاعب طفولته فيها، ويستمد من طبيعتها كثيراً من الصور الفنية"(6).

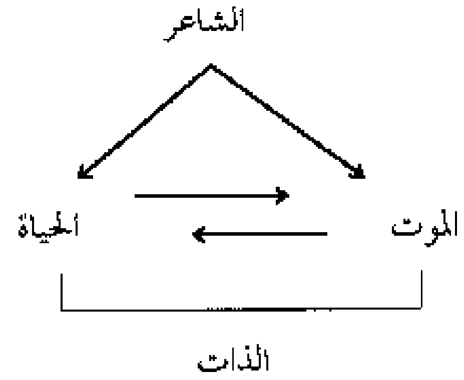
ولعل المربع السيميائي التالي يجسد الثنائية الضدية بين عالمي القرية والمدينة:

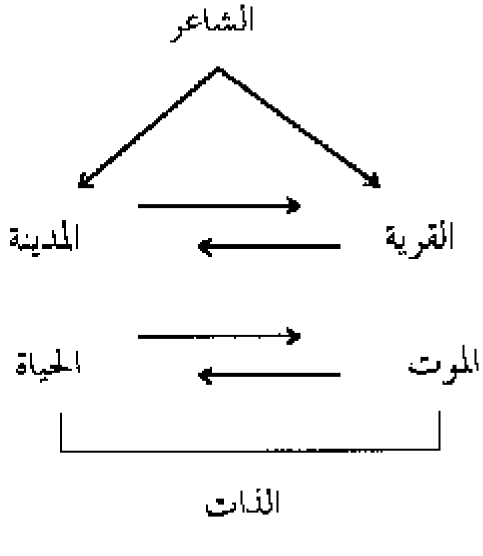


والجدير بالملاحظة أن موضوع القرية والمدينة لم يأت إلا في إطار الصراع الدائر بين مكانين مختلفين من حيث التشكيل المادي والبناء الروحي. أما إبداعياً، فكل موضوع قائم بذاته، غير أن الربط يبدو موضوعياً بين الطرفين؛ لأننا نادراً ما نذكر طرفاً ونهمل الآخر. وتعد هذه الإشكالية في الظاهر انعكاساً لاصطدام الشاعر القادم من الريف- حيث البراءة والنقاء- بالمدينة حيث العلاقات المادية. فهناك صراع بين الذات في بحثها عن البراءة والجمال والتواصل والانسجام، وبين الواقع المديني وما فيه من تمزق للعلاقات الروحية.

من هذا المنطلق، فإن القرية بقيمها الأصيلة تمثل الطهارة والعفة، بينما المدينة بإفرازاتها المختلفة قد اتخذت صورة امرأة ساقطة. وقد لجأ الشعراء إلى تحديدها اسمياً، مثل: دمشق، بغداد، القاهرة... وهذا دليل على أن الصدمة الناجمة عن اللقاء بالمدينة ليست ثورة على الحضارة أو كرهاً لها كما يظن البعض، وإنما هي علاقة بين ذاتين.

ويبقى موضوع المدينة في مجمله تعبيراً عن موقف رومانسي أساسه إحساس الفرد بذاته وتعلقه بمثله وقيمه ورفضه الانخراط في الواقع الذي أحس فيه بالاغتراب، مما جعله يجنح إلى الحزن والألم ويبحث عن البديل. وقد تشكل معجمه الشعري في فضاء الذات عبر تلك الثنائية المجسدة للصراع، ولعل الجدولين التاليين يوضحان ذلك:





ومهما يكن من أمر، فإن الموضوع شكل محوراً أساسياً في النص الشعري الجديد، إذ هو في النهاية تعبير عن وعي الشاعر المعاصر وإحساسه بالاختناق، وبحثه عن الحرية والتطلع إلى القيم النبيلة، ولا يهمنا ذلك إن كان عربياً خالصاً أم جاء نتيجة

التأثر بروافد غربية، فالأهم كونه إنسانياً في وجوده مختلفاً في الطرح والمعالجة، كما لا يمكننا نفي أثر الواقع في تحديد توجهاته العامة.

-تجليات الصراع بين القرية والمدينة:

يتجلى هذا الصراع في مجموعة من الأبعاد: المكانية- الاجتماعية- السياسية وغيرها وتعد القصائد (المومس العمياء، حفار القبور، المسيح بعد الصلب، الجيكوريات..) قمة الصراع بين الطرفين. وقد شكل محور القرية- المدينة (جيكور- بغداد) أهم المحطات التي توقف أمامها السياب ليقيم مقابلة بين عالمي القرية والمدينة، والتي تجلى من خلالها مدى ارتباط الشاعر بجيكور، وقد ظلت الأوصاف الطبيعية هي التي تشكل نسيج قصائده.

لقد احتلت جيكور مكاناً بارزاً في حياته وشعره، فأغلب قصائده لا تخلو من ذكرها أو الإشارة إليها؛ فهي معه أينما حل، وما عناوين قصائده إلا دليل على قوة ارتباطه بها، حيث جعل من حركاتها المختلفة منطلقاً لأحاسيسه، يتفاءل بتفاؤلها، ويتشاءم بتشاؤمها، عبر عنها في أزهى أيامها وأبهاها (مرحلة الشباب والقوة)، كما صورها حين شابت واندثرت (فترة المرض).

ففي قصيدة "أفياء جيكور" يعطينا صورتها الزاهية:

نافورة من ظلال، من أزاهير

ومن عصافير...

جيكور، جيكور، يا حفلاً من النور

يا جدولاً من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

ينشرون أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف(7)

غير أن جيكور تعاقبت عليها الأزمات، فكبرت وشابت، فرثاها بقصيدة بعنوان "جيكور شابت"، فكل شيء فيها تغير:

....

وجيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رمادا، إذا ما

تأوهن زهرته ريح

أثارته حتى ارتمى في صداها

هباء وذرا تضيق الصدور

به عن مداها

أين جيكور؟(8)

لقد أصبحت حلماً ضائعاً وماض لن يعود، غير أنه يؤمن ببعثها من جديد من خلال توظيفه رمز تموز، لكن هيهات أن تولد جيكور وهو يعاني المرض ويرقب الموت.

والحقيقة أن القرية باقية على حالها، غير أن بدرا هو الذي مرض ولم يعد يرى سوى الموت، فهو لا يريد أن يترك أمه (جيكور) يتمتع بها غيره، فكما ولدت معه يريدها أن ترحل معه بعد أن "تحدد هذا الريف في خاطر بدر بأنه الطبيعة الجميلة الطاهرة الخيرة المعطاءة ولهذا تحدث عن ربيعه وخريفه وصيفه وشتائه، محاولاً أن يرسم لكل فصل من الفصول لوحة خاصة"(9).

لقد حاول بدر إحياء جيكور على أنقاض المدينة؛ لأنه لم ير في المدينة سوى علة لمفاسد اجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة، فكل شيء في المدينة عبث، فقد تعاظمت مشكلته مع المدينة في قصيدته "جيكور والمدينة"، إذ أصبحت دروب المدينة بمثابة حبال تخنق أنفاسه وتسعى إلى محور جيكور من ذاكرته:

وتلفت حولي دروبي المدينة:

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينة

حبالا من النار يجلدن عري الحقوق الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة"(10)

من المؤكد أن هذه الصورة تبرز التصادم المادي والاجتماعي الذي واجهه في كلا المكانين، غير أن الفوز لصالح جيكور؛ إذ لم تتمكن المدينة من اقتلاع جيكور من قلبه، فقد ظل دائم الحنين إليها.

من هذا الاصطدام الأولي بين الروح الريفية الطاهرة المتمكنة في قلب الشاعر، وبين الوجود المادي المديني المزيف، تكونت في قلبه عقد عدائية نحو المدينة- رغم ما قدمته له- فقد ظل هذا الموقف العدائي يسيطر على جل قصائده. ويعد هذا الموقف الهروبي "رد فعل رومانطيقي خالص يتفاوت قوة وضعفاً بحسب أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته"(11).

لقد عاش الشاعر اغتراباً نفسياً بين جدران المدينة، كان في بدايته اغترابا مكانياً، ثم تحول إلى اغتراب نفسي تجلى في كثير من القصائد، مثل "المسيح بعد الصلب" و"في السوق القديم"، و"يا غربة الروح"... وكان في كل ذلك مقابلة بين عالمي الريف والمدينة، فتكون الغلبة لعالم الأصالة والبراءة.

ففي قصيدته "جيكور وأشجار المدينة"، نلاحظ البون الشاسع بين المكانين:

أشجارها دائمة الخضرة

كأنها أعمدة من رخام

لا عري يعروها ولا صفرة

وليلها لا ينام

يطلع من أقداحه فجره

لكن في جيكور

للصيف أنواناً كما للشتاء

وتغرب الشمس كأن السماء

حقل يمص الماء

أزهاره الشكرى غناء الطيور..(12)

فإذا كانت جيكور تمثل البراءة والفطرة والمحبة والجمال (الفردوس)، فإن المدينة ترمز إلى النفاق والزور وسائر المفاسد الاجتماعية الخطيرة، فهي رمز للاستبداد ومبغى كبير، فقد عبر بدر عن موقفه من المدينة في شكل هجاء ذي بعد سياسي، يقول:

نحن في بغداد؟ من طين

يعجنه الخزاف تمثالاً،

دنيا كأحلام المجانين

ونحن ألوان على لجها المرتج أشلاء وأوحالا(13)

لقد أحالت المدينة الإنسان إلى حفار للقبور مجردة إياه من إنسانيته، فأصبح عبداً لأنانيته، عبداً للمال.

أمام هذه الثنائية- القرية/ المدينة- وما أفرزته من تناقضات أدت بالشاعر إلى تجاوز واقعه وجعل الأسطورة بديلاً عنه، لأن الواقع رديء في قيمته ومثله، إذ طغت فيه المادة ليصبح الإنسان جراءها مجرد وجود مادي لا قيمة له.

لقد اعتمد السياب على الأسطورة التي شكل حضورها ملمحاً بارزاً في العديد من قصائده، وخاصة قصيدة "المومس العمياء" التي حشد فيها عدداً من الرموز الأسطورية والإشارات التاريخية، وهي تعكس في مجملها معاناته مع المدينة، مثل قوله:

وتفتحت كأزاهير الدفلى، مصابيح الطريق

وكعيون- ميدوزا- تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نزر تبشر أهل بابل بالحريق(14)

من خلال النص نلاحظ أن الشاعر أراد أن يوجد علاقة بين عيون المدينة ذات الألوان المزيفة التي أغوت الإنسان وسلبته قيمه ومثله، وبين عيون- ميدوزا- التي تنشر الرعب والهلاك لكونها تسلب الحياة.

وفي المقطع الموالي يستمر في توظيفه للرموز الأسطورية توظيفاً تراكمياً، كاشفاً من خلاله زيف المجتمع المديني (صورة المبغى).

كما استخدم السياب أسطورة سربروس الكلب الجحيمي في قصيدة "سربروس في بابل"، وهي في بنائها العام صراع بين الحياة والموت (بين تموز وسربروس). ونلاحظ أن السياب قد فقد الأمل في البعث، فهو يحمل إحساساً بانتصار الموت على الحياة؛ لأن سربروس (الطاغية) لا يزال يجوب شوارع بغداد، ويمزق أجساد أبنائها:

"يمزق الصغاء بالنيوب، يقضم العظام

ويشرب القلوب"(15).

إن المقطع يجسد الانتصار الواضح لعالم المدينة القوي. لقد ظلت هذه الثنائية (القرية/ المدينة) بما تحمله من تناقضات تشكل مجموعة من المواقف المتباينة، فقد ظلت جيكور ملازمة له في حركاته وسكناته، كما ظلت المدينة ترغمه على البقاء فيها نتيجة مصالح مادية رغم عدم تأقلمه مع المكان المسطح

فيها، مما جعله يعيش هروبين: هروب نحو القرية، وهروب نحو المدينة الحلم، يوتوبيا المدينة، المدينة المسحورة.

فهذا التوتر الوجودي شكل قمة الصراع بين المكانين، حيث لم يعد الشاعر قادراً على الحفاظ على ريفيته وما تحمله من خصائص، كما لم يعد قادراً على الانسجام مع المجتمع المديني الممزق روحياً، فتولد لديه الاغتراب نتيجة حرمانه من ملذات الحياة (الحب والمال). ربما لهذا رفض المدينة ونقم عليها، ولهذا أحب قريته لأنها تمثل الأم والحبيبة هالة ووفيقه، ورفض المدينة لأنها باعدت بينه وبين من أحب. ولهذا لم يكن رفضه للمدينة على أساس فكري حضاري، بل نتيجة مواقف نفسية خالصة.

ومهما يكن من أمر، فإن مشكلة المدينة كما يرى أحدهم ليست مشكلة مكانية ولا جغرافية ولا عمرانية، ولا مشكلة حجر ومصابيح، وإنما هي مشكلة شعرية، هي تعبير عن وعي الشاعر وإحساسه بنوع من الاغتراب.

وتبقى المدينة تعبر عن بعدين مختلفين: الأول ثوري تحرري، بينما الثاني يرى أنها مجرد حاملة لمعاني الظلم والطغيان المادي. أما القرية فستظل فضاء للاستقرار والطمأنينة والطهارة.

❒

■ الإحالات والهوامش:

(1)-د. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم المعرفة عدد 196، أفريل 1995، ص 8.

(2)-محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، مج 19، العدد 3، 1989، ص 130.

(3)-د. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 34.

(4)-المرجع نفسه، ص 50-51.

(5)-هناك مجموعة من القصائد يشيد فيها بجيكور في مواقف متعددة سميت (الجيكوريات).
(6)-د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العريب المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، ط2، 1985، ص 464.
(7)-بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت 1985، ص 186.
(8)-المصدر نفسه، ص 207.
(9)-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983، ص 36.
(10)-بدر شاكر السياب، الديوان، ص 414.
(11)-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق بيروت، ط2، 1992، ص 102.
(12)-السياب، الديوان، ص 633.
(13)-المصدر نفسه، ص 451.
(14)-المصدر نفسه، ص 509.
(15)-المصدر نفسه، ص 482.

د. السعيد بوسقطة
-الجزائر-

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الرؤية التاريخية في شعر

تكمن مرجعية التاريخ في أنه مصدر غني من مصادر الوعي الشعري والفكري في آن واحد، أليس استحضار التراث يعني التحريض على المراجعة، ومواصلة البحث في الكيان، أليس التجول في هذا الفضاء الزمني الواسع يعني الاحتفال بفضيلة الخيال، إنه الذاكرة المرنة الوهاجة، ولا شعر بلا ذاكرة.

في شعر أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم تراث إعلامي ساكن، وعند عمر أبي ريشة تراث وجداني موار، انظر إلى المشاهد التاريخية عندهما، أليست مشاهد منفصلة غابرة، لا تخرج عن حيز الزمان والمكان، ولا تعدو أن تكون انفعالات جاهزة هي أشبه بالانفعالات التي تنتاب من يصغي إلى الأناشيد الدينية البهيجة، ثم انظر إلى شعر عمر لترى أن المشاهد التاريخية تؤكد اتصال الزمن ونموه المبدع –

وذلك بتحقيق مساحة شعورية نابضة فيها، من الوعي الخلاق أكثر مما فيها من الوعظ الإرشادي أو التخدير المريح.

أليس ذلك مرده لا إلى خصوبة المعلومات التاريخية وإنما إلى خصوبة الفن وأساليب البيان.

الماضي عند عمر ليس انتماء قومياً تعسفياً، ولا احتماء يخفف من ويلات الواقع، وإنما هو وجود يصنعه الفكر، وتحقق يلوذ به الخاطر، وبين الشاعر وهذا الوجود جسور وجذور، وترميم للبلوى بمرارة البلوى، ولهذا يقف عمر عند بعض منعطفات التاريخ ليشهد الماضي وهو يتمرد على انطوائه، وينتفض من غيوب انزوائه.

ولكن أي ماض يرتحل إليه شاعرنا بين الحين والحين؟. وأين مواقع أقدامه منه ومحط جناحيه فيه؟ في شعر عمر تتلاحم صور كل من خالد بن الوليد، والمتنبي، والمعري، وقبل ذلك ينتقل بنا في مسرحية (ذي قار) إلى الحرب العربية الفارسية التي حدثت قبل الإسلام، ثم يعود بنا إلى محمد رسول الله في ملحمة فذة من ملاحم الشعر العربي.

وقد نتساءل كيف يمكن أن يستحيل الماضي في الرؤية الشعرية إلى حاضر؟

وهل للماضي تجليات غير تجليات الفكر والمجد والحماسة؟ وهل ذاكرة الشعر جوابة لا تعبأ بحدود المكان والزمان؟ وكيف يمكن أن تحدث واقعة تاريخية ما هزة في وجدان الشاعر، فتحفز فيه تجربة غافية أو فكرة كان يغشيها الضباب؟

في عام 1935 نظم عمر قصيدته الرائعة (كأس) وفيها يستنطق الشاعر ديك الجن، ويحمله وهو في أوج تأزمه على الاعتراف بحقيقة معاناته النفسية الحادة حين أقدم على إحراق جاريته الآثمة عقاباً لها على خيانتها، ثم صنع من رماد جثتها كأساً يشرب بها الخمر. وكأن هذه الحادثة الفريدة ما فتئت تجاذب تفكير عمر وتلهب شعوره يوماً بعد يوم، ففي العام نفسه نظم قصيدة عنوانها (عاصفة) تماثل في تجربتها قصيدة (كأس) إلا أن عمر في اللحظة الأخيرة يعرض عن قتل محبوبته الخائنة، ويختار مرارة الشقاء على هناءة التشفي والانتقام. ولا ندري بعد هذه المماثلة في التجربتين أهي غواية الذاكرة الشعرية، أكان عمر يفرغ قلقه من المرأة ورموزها المحيرة في شخصية ديك الجن، أم كان يرى في تدمير المرأة تدميراً لمملكة الإبداع والتشكل الأبدي المتجدد، ألا يمكن أن تكون بطولة الإحجام أشد من بطولة الإقدام.

انهضـــــي انهضــــــي فلســــــت أطيــــــق   الحســــــن تــــــذوي أزهــــــاره فــــــي يــــــديا

أنـــــت أولـــــى بـــــالعيش منــــي فســــيري   واتركينــــــــي أطــــــــوي الحيــــــــاة شــــــــقيا

أليست البطولة من أقوى مقومات بنائنا النفسي والروحي والفكري، فلماذا لا نعيد النظر في مفهوم هذه الكلمة المهيبة، ولا نعمق إدراكنا لكثافة دلالاتها وتشعب معانيها بما هي إرث غابر لا يزال يمس وجودنا الحاضر.

إن عمر أبا ريشة في معظم أعماله التي عبقت بأطياب التاريخ دائب في البحث عن البطولة النبيلة، لا البطولة الخرقاء، البطولة التي تسترفد العقيدة، وتتحصن بالفكر، وتتهذب بالفن، فإذا بها ترقى إلى مستوى المثل، وإذا بالتراث يخرج عن مفهوم التراث، ليغدو وسيلة تيقظ وانبعاث.

في الرؤية التاريخية لدى أبي ريشة جنوح فطري إلى الصحراء، مهد البطولة، واطمئنان يانع إلى فضائها الواسع، ورمالها المتماوجة، أكان عمر في ذلك يدعونا إلى استبصار الحرية الناصعة، البعيدة عن قيود السياسة والحكم وتجهم الحدود.

في قصيدته عن خالد بن الوليد يقول:

راويــــات الزمــــان هــــل شــــعر الرمــــل   بــــنفض الغبــــار عــــن أردانــــي

وانفلاتــــــي مــــــن الغيــــوب بأقــــدام   غريــــب نــــائي الحمــــى حيــــران

رعشــــات فــــي أضــــلعي ماجــــت   الصــــحراء فيهــــا ومــــاج فيهــــا افتتــــاني

وفي قصيدته (محمد) تتفلت الصحراء من صمتها، وتعلن عن بلاغتها المجيدة، فيخاطبها:

يا عروس الصحراء ما نبت المجد على غير راحة الصحراء

كلما أغرقت لياليها في الصمت قامت عن نبأة زهراء

وكم من نبأة زهراء ألهمت شاعرنا قصيدة زهراء، وكم تركت هذه النبأة في شعره من صور مخضلة الألوان، ومعان يجلو مفاتنها البيان، ألم يكن أبو الطيب في نبأته واحداً ممن أطال عمر الإصغاء إليه، وأمعن في سبر أغواره وكشف أسراره، وهل كانت رحلة عمر إلى أبي الطيب إلا رحلة النفس إلى النفس، والطموح إلى الطموح، والنزق إلى النزق، وإلا فما سبب تسمية قصيدته بـ (شاعر وشاعر). إنها مناوشة لرجولة الفن وفن الرجولة، مناوشة لا تنجينا من حيرة والتباس، أكان عمر يتحدث عن نفسه أم عن نفس أبي الطيب.

في المقاطع الأولى من القصيدة نلمح ذات الشاعر في تفردها في الكون واستغراقها في الطبيعة، فإذا هي طبيعة يعتريها الصمت والخمول واليأس والإعياء:

فصدور الحقول متعبة تلهث في غمرة من الإعياء

ورؤوس الأزهار مطرقة تنسل منها انتفاضة الكبرياء
وقيان الغصون ملوية الأعناق صرعى كآبة عمياء

ولكن روح الشاعر المتوثبة تتمرد على هذا السكون، وتهتك براقع الزيف والتخفي والرياء:

فانثنى ضارباً على الوتر الشادي   أهازيج روحه الشماء
فض فيها عن الحياة نقاباً   من خداع وبرقعاً من رياء
ورمى ختم سرها فتجلت   بعد لأي عريانة للرائي

ثم أخذ عمر يسترسل في تمليه عالم أبي الطيب الزاخر، ويتتبع بوعي شعري يقظ أمواج نوازعه المعقدة وسوانحه المتشابكة، فإذا هو يكابر ويعاند، ويأبى أن يمتهن ذاته في أسواق المكر والخديعة، مهما تقلبت به الأيام بين اليأس والرجاء، والشدة والرخاء:

عرفت روحه السراب ولكن   خادعت روحه بروق الرجاء
يطأ الشوك فوق درب أمانيه   ضحوكاً من غائل الأرزاء
كلما شارف الرضى غمسته   في خضم الخذلان والبأساء

وهكذا تنطوي المسافة بين الشاعرين حتى لا مسافة، ويستحيل نبض الكلمات إلى بوح وشكوى ورهق، ويغدو الحلم نافذة النجاة من حاضر زري، تكبله غطرسة السلطة وجبروت الملك:

شاعر العرب غض طرفك   فالعرب حيارى في قبضة عسراء
أين ملك في ظله ترقص   النعمة وتشدو شبابة العلياء
أين لمع المنى وحمحمة الخيل   ووهج القنا وخفق اللواء
فاعذرني إن سرت خلال نشيدي   بحة من تفجع وعناء
كيف أهدي إليك بيض الأغاني   وجراح الأيام خلف ردائي

إن أزمة التردي في رأي عمر ليست في الأمة ولكنها في السلطان، إنها كامنة في الرهان بين الحرية والمصادرة، بين العدل والظلم، إنها باختصار أزمة العلاقة بين المكونات الروحية والفكرية للأمة وبين القيادة والنظام. أكان عمر يصر على كلمة أمة لما لها من دلالات تضيق عنها كلمة شعب أو وطن، وهنا لا بد من العودة إلى قصيدة (خالد) التي يختتمها بقوله:

أنا من أمة أفاقت على العز   وأغفت مغموسة في الهوان
قم تلفت تر الجنود كما كانوا   منار الإباء والعنفوان
ما تخلوا عن الجهاد ولكن   قادهم كل خائن وجبان

ربما نرى في شعر عمر بناء شعرياً غير هذا البناء، وفضاء تاريخياً غير فضاء التاريخ العربي، أليس الإنسان هو الإنسان ما دام الشاعر تختلجه الرموز والمثل، فها هي ذي جان دارك القديسة البتول، تعتلي صهوة جوادها الأدهم، وتخوض به معركة الشرف، بعد أن انتصرت في معركة الذات، يرجع بنا عمر إلى تلك العذراء الفتية، يوم كانت فتوة الجسد تغالبها فتوة الروح، ولهب الشهوة تطارده مياه الحياء:

وأكفها في شعرها ... تزداد دغدغة ولهوا

والناهدان بصدرها ... يتواثبان هوى وشجوا

فتشد فوقهما وسادتها ... وفي شغف تلوى

هيهات تروى والحياء ... خدينها هيهات تروى

كل عناصر الجسد ومفرداته متحفزة في الأنثى، تواقة للارتواء، وكل عناصر الروح في القديسة متأهبة للبذل والعطاء. وتتوالى المشاهد واللوحات، كل مشهد نزاع، وكل لوحة صراع، وبين المشهد والمشهد تغير في القافية، ونقلة في النفس، ونمو درامي مثير، ثم تكون المعجزة، معجزة البطولة النبيلة، معجزة السمو على الغرائز وكبح هيجانها، إذعاناً لما يبهج الروح من ارتقاء مشرف في مدارج القيم:

فإذا البتول على جواد ... مثل جلد الليل فاحم

وأمامها علم البلاد ... مموج الجنبات باسم

ووراءها الجيش من الفرسان ... مشدود العزائم

إنه انتصار صعب، محفوف بالهواجس والمخاوف، ولكن انتصار الروح تعقبه الراحة والطمأنينة، ولا بأس بعد ذلك أن تؤسر في يد الأعداء، وأن تلتهم النيران جسد هذه القديسة الطاهرة.

في الرؤية التاريخية عند عمر أبي ريشة دعوة إلى منادمة العظمة، ومناوأة للفقر والخمول، واستطابة للخشوع والتوسل، في الرؤية التاريخية عند عمر استفهام أعذب من الإجابة، وما أكثر ما كان عمر يراوغ أدوات الاستفهام، هل كانت مدرسة أبي العلاء لا تعلِّم سوى أدوات الاستفهام.

في قصيدة عمر (مع المعري) يبرز شموخ الفكر مقروناً بشموخ الشعر، وتبدو اللغة الشعرية أدنى إلى التوجس وأقرب إلى الحذر، إنها وهي في حرم أبي العلاء بين تنقب وسفور، أو بين غيبة وحضور، ومن وراء هذه الأستار المتماوجة تنبلج بطولة من نوع جديد، إنها بطولة أبي العلاء يتجرأ على الوجود فيحاوره، وبطولة أبي ريشة يتجرأ على أبي العلاء فيجادله، ففي مفتتح القصيدة نصطدم باعتراف صارخ بعجز الإنسان وعدم قدرته على امتلاك ذاته، والتحكم بمسالك حياته:

ملعب الدهر لو ملكنا هدانا ... لبلغنا من الحياة منانا

فما هي هذه المنى التي لن يسعد العقلاء من البشر بتحقيقها، ألم يكن عمر في هذا المطلع يبارز أبا العلاء في حكمته، ويدعوه منذ بداية الحوار إلى أن يطامن من طموحه، ويشكم جمحات عقله وروحه، ويقر بأن الكون في رحابته وغموض قوانينه أعقد من أن يحيط به الإنسان، أو أن يعمل على تغييره، بعد أن تولى الخالق أمر خلقه وتدبيره، فما لنا نثب إلى المجهول ولا نملك من الزاد سوى الأخيلة والظنون:

أيَّ زاد سوى الظنون حملنا ... وتركنا إلى هوانا العنانا

كلما أوغلت ركائبنا ضاق ... على زحمة الدروب مدانا

واحتوانا من كل صوب ضباب ... يرجع الطرف خاشعاً حرانا

وتبدو لغة الخطاب هنا على جهارتها راكنة، مستسلمة، قانعة بالطبيعة الطينية للإنسان لا الأثيرية، ألا نجد في ذلك منافذ إلى ريب لم يستطع عمر له ستراً ولا منه تخلصاً، أننسى أجنحته التي تتسابق إليها السحب، ومآزره التي تتعلق بها الشهب، كيف نوائم بين قوله:

كـــــم نجمــــة وثبـــت لتلثمــــه فلـــم تظفــــــر بــــــه فتعلقــــــت بـــــــإزاره

وقوله متوجهاً إلى أبي العلاء:

نحن نسج الثرى فما لأمانينا على كل كوكب تتفانى

تلك أقدامنا تعثر بالأعشاب حيناً وبالحصى أحياناً

أم إن هذا الريب محتاج إلى شيء من التروي والترقب، فهذا الحوار الوقور يتحول متمهلاً إلى طرف من الجدل وطرف من المناجزة، وهنا نرى أن وقفة عمر مع أبي العلاء ليست كوقفته مع أبي الطيب، فهنا اختلاف في بعض الجوانب وهناك ائتلاف، وهنا انفصال في بعض الآراء وهناك اتصال، فأبو العلاء زهد في الدنيا ولذائذها، وأعرض عما يمكن أن يتوقع فيها من سعادة وهناءة. أما عمر فقد أحب الحياة، وأقبل عليها يعب من كؤوسها الفياضة، ويستجلي مفاتنها ما استعلن منها وما استتر، ويمرغ على جنباتها كل رغائبه وأهوائه، فأيهما الرابح في هذا الموقف وأيهما الخاسر:

أمــــن الحـــــب أن تـــــدار عليــــك الكـــــأس مـــــــــــلأى وتنثنـــــــــــــي ظمآنـــــــــا

كنـــــت تـــــدري أن الهنـــــــاءة طيـــــــر لاح فــــــي دوحـــــــة الحيـــــــاة وبانـــــــا

يــــا لزهــــو الصـــــبا نظـــــرتُ بعينيــــــه إلـــــــى العـــــــيش مورقــــــاً ريانــــــا

مــــا عرفــــتُ ارتعاشـــــة الكـــــف بالكـــــأس إذا كانــــــــــت المنـــــــــــى نــــــــــدمانا

هيكلـــــي الرحـــــب كــــل أهــــواء نفســـــي فــــــــــــي ذراه أقمتهـــــــــا أوثانـــــــــا

ســــوف أمضـــــي كمـــــا أمضـــــيت وتــــدري فــــــي حمــــــى الـــــــروح أينـــــا أشــــــقانا

ولكن هذه المناقضة في الرأي أليست خداعة في الظاهر، مراوغة لمن يهاب الغوص في اللغة ويلوذ بالساحل. أعد النظر في قوله:

مـــا عرفـــت ارتعاشــــة الكــــف بالكـــأس إذا كانـــــــــت المنـــــــــى نـــــــــدمانا

أليس في أسلوب الشرط شواظ الإحساس بالنفي والفقد، أنقول إن اليقين في الشعرية لا تلبث له ولا ثبات، ولهذا عرض أبو العلاء فلسفته في قالب الشعر لا في قالب النثر، ففي النثر مسؤولية، وفي الشعر سماحة، ها هي ذي كف عمر ترتعش بالكأس حقاً، وها هو ذا يغرنا في إقباله على الحياة وتعشقه لها، ويمشي في ركاب أبي العلاء مذعناً منقاداً وهو يخفي في دخيلة نفسه مضضاً عارماً وضجراً مستكناً في دنيا فارغة إلا من أولئك الطغاة الذين سرقوا آمال الشعراء وأحلامهم، ومضوا يشوهون وجه الحياة، ويحيلون جمالها إلى قبح وإشراقها إلى ظلام، أليس في ذلك ما يدعونا إلى اكتشاف سر اليأس العلائي الذي يغشي فكره ويغلف شعوره:

كيــــف تفتـــــر عــــــن رضـــــى ولياليـــــك أقامـــــــــت عليــــــــك حربـــــــاً عوانــــــــا

وعجــــــاف الرجــــــال أرفـــــــع قـــــــدراً منــــــك فــــــي غــــــيهم وأنبـــــــه شـــــــانا

طالمــــا كنـــــت مبصـــــراً فـــــي دياجيـــــك وكـــــــانوا فــــــــي نـــــــــورهم عميانـــــــــا

أســــــرجوا صــــــهوة المذلـــــــة وانقضــــــوا علــــــــى مــــــــثخن الجــــــــراح طعانـــــــا

هــــــذه الزمــــــرة التــــــي فــــــي حماهــــــا وقـــــــف الملـــــــك مطرقـــــــاً خزيانـــــــا

مــــا أظـــــن العصـــــور مـــــرت عليهـــــا فتلفـــــــــت، أمـــــــــا تراهـــــــــا الآنـــــــــا

اقرأ شعر عمر واصطبر على قراءته، وانظر هل الماضي عند عمر فرجة إلى الترميز أو الإسقاط، أم الماضي فرجة إلى اكتناه مفهوم الزمن، إن دراسة شعر عمر كله دراسة تهتدي بجسارة اللغة قد تكون توطئة للإجابة عن بعض الأسئلة.

محمد كمال

قراءات... قراءات... قراءات

قراءات نقدية في طروحات علي حرب

المهج والمرجعيات

في العام 1985 نشر علي حرب كتابين هما (التأويل والحقيقة) و (مداخلات) متبنياً منهج التأويل في تصديه لموضوعاته، غير أنه عرَج على المنهج التفكيكي في عقد التسعينيات، وأصبح من دعاة هذا المنهج، فنشر كتباً عديدة منها (نقد النص- 1993) و(نقد الحقيقة- 1933) و (أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر- 1994) و (الممنوع والممتنع- 1995) و (أوهام النخبة- 1996) و (حديث النهايات- 2000).

يزعم علي حرب أنه يعمل في ميدان معرفي جديد هو (نقد النص) أو (أنطولوجيا النص) وإنه انتقل من (نقد العقل) إلى (نقد النص) ومن (نص الحقيقة) إلى (حقيقة النص) ويقول إنه معني بالاشتغال على بنية النص وتحليل لفاعليته للكشف عن آلياته في إنتاج المعنى أواجراءاته في إقرار الحقائق، أو ألاعيبه في إخفاء ذاته وحقيقته.. ذلك أن نقد العقل يقع في جهة الأنا المتعالية والكليات المطلقة أو الثوابت الما ورائية اللاهوتية كما يرى- في حين أن نقد النص يتعلق بالمشروط والمحايث والنسبي والتاريخي... وإن نقد العقل يرسم حدوداً ويضع أسساً ويقيم أو يعيد التأسيس والبناء، في حين أن نقد النص يعمل على تجاوز الحدود ونبش الأسس وتفكيك الأبنية وكأن الفرق بينهما هو نفس الفرق بين التفسير والتأويل وبين التفكيك- حسب تعبيره. (1)

فهو أولاً ينكر حقيقة تجلي العقل في النص، وكأن النص يأتي من العدم من دون ذات عاقلة منتجة ومرجعيات تاريخية واقعية..ثم ألا يتم نقد العقل من خلال النصوص الناجزة كما فعل محمد عابد الجابري؟ وسنرى لاحقاً كيف أنه سيتجاوز هذا الادعاء كثيراً وبخاصة عندما يتكلم في الشأن السياسي ويحمّل المثقف العربي المسؤولية كاملة في تردي الواقع العربي.

ومع انتقاله من نص الحقيقة إلى الحقيقة النص يريد أن يقول لنا أنْ لا حقيقة خارج النص، وإن البحث عن الحقيقة في الذات والواقع وهم محض.. هذا ما سيؤكده في كتابه (أوهام النخبة/ أو نقد المثقف) ليخلص إلى إنكار وجود قوانيين لحركة التاريخ، أو احتمال معرفة الواقع (على الرغم من أنه سيطرح منظوراته المنفعلة في الوضع السياسي والثقافي العربي الراهن) ويستخف بأي مشروع فكري/ حضاري يمكن أن يحّول في مجرى الواقع، لكنه يعود ويتبنى مشروع العولمة بعدّه الحل الوحيد أمام العرب المعاصرين للخروج من تخلفهم ومأزقهم كما يعتقد.. وهذا ما سنناقشه في ما بعد.

وفي المقطع الأخير من مقولته المقتبسة آنفاً يطابق بين التفسير والتأويل، وفي الصفحة ذاتها يفرق بينهما، إذ يرى أن نظرية التفسير تعطي الأولوية للمعنى على النص والقارئ. أما نظرية التأويل فهي بحث عن المعنى بالمغايرة الضائع وإعادة بناء للفهم المستعصي.. إنها استراتيجية الذات للأم المعنى بالمغايرة والمخالفة، في حين أن نظرية التفكيك تعطي الأولوية للنص على الذات والمعنى المرجع (2). وهو إذ يؤشر بأن الفرق عند الانتقال من نقد العقل إلى نقد النص هو كالفرق بين التفسير أو التأويل وبين التفكيك فإنه بالمقابل يؤكد بأن ثمة تداخلاً وتعايشاً وتجاذباً بين النظريات الثلاث. ولابد من تسجيل تحفظ على وصف (التأويل والتفسير والتفكيك)، وهي في الأصل مناهج.

إن كثيراً من أمثال هذا التهويش وهذا التناقض نجدها بين صفحات كتب علي حرب.

وعندما يؤكد علي حرب على أسبقية وظيفة النقد عند المثقف (المفكر)- وتلك علامة إيجابية تُحسب له- فإنه يسعى إلى تحصين ((نصه)) ضد أي نقد يمكن أن يفكك هذا النص و يكشف مواطن قصوره وتناقضاته، مسفهاً- مقدماً- أية أطروحة تخالف أطروحته. فهو باتهامه للنصوص كافة بأنها تمارس عملية قمع وقسر في الوقت الذي تدعو إلى الحرية (مثلاً)، فلماذا لا ينطبق هذا الأمر على نصه هو الآخر؟

إن قراءة متمعنة لنصوص علي حرب تكشف لنا مدى محاولته لإرغام القارئ على قبول طروحاته.

لا شك أن ابتكار مفاهيم جديدة، وارتياد مناطق جديدة للفكر، وإلقاء الضوء على ما هو مستبعد ومهمش ومسكوت عنه استراتيجيات كبيرة وهامة للفكر المعاصر، ومن حق علي حرب أن يدعونا إلى ذلك. بيد أن الإكتفاء بالدعوة من دون البحث عن الشروط و المسوغات الموضوعية التي تتيح لنا تحقيق مثل هذه المقاصد ستبقى شعارات فارغة مجردة وإدعاءات دونكيشوتية من تلك الأنماط التي يستخف بها علي حرب نفسه.

فهل استطاع أن يبتكر لنا مفاهيم جديدة أم اكتفى باستيراد مفاهيم من الخارج، من مفكرين آخرين يسميهم أحياناً ويتناساهم في أغلب الأحايين مثل (التأويل والتفكيك والزحزحة والمهمش والمسكوت عنه والاختلاف والأعلمة والميدياء ونقد العقل ونقد النص والحجب...الخ) ومن غير جهد حقيقي يبذله لتبيئة هذه المفاهيم. فكيف يمكن استخدام منهج ما من دون استيعاب مفاهيمه وآليات اشتغاله، ومعرفة مجال الاشتغال هذا إلى جانب تبيئة المنهج (المستورد) بمفاهيمه وآليات اشتغاله معاً.. أي توفير شرط الملاءمة التاريخية له؟ ومع فقدان أي من المرتكزات المذكورة آنفاً سيحدث ارتباك أكيد في عملية الاستخدام، ومن ثم سيقع المستخدم/ الباحث في الضبابية والابتسار والأحكام المضطربة.

هل ارتاد علي حرب مناطق جديدة للفكر العربي أم إقتصر على السياحة في مناطق خاصة بالفكر الغربي متوهماً أنها فتوحات له لم يسبقه إليها؟ وهل وقع على المهمش والمسكوت عنه في نطاق ثقافتنا واستطاع تحديدهما؟ وهل أن هذا المهمش (أو المسكوت عنه) إذا ما عُيّن وأُشِر سيعين في تأسيس معرفة أكثر فاعلية وفي تحويل الفكر والواقع؟ وكيف يتحقق ذلك؟ وهل أن الذي ليس بمهمش ومسكوت عنه قد أخذ حظه من التمحيص والتحليل والقراءة وأُشبع فكرياً؟ ما الذي يحدد أهمية المهمش ودوره في بناء المعرفة؟ يبدو أن تلك أسئلة يتحاشى علي حرب مواجهتها. فهو إذ يوصينا باقتحام منطقة الممتنع، وما هو محجوب ومقصي ومهمش ومهمل فإنه يحجب ويقصي ويهمش ويهمل أسئلة كثيرة لا شك أن طرحها سيطيح بعديد من طروحاته وتصوراته.

وإذا كانت عملية الزحزحة ضرورية من أجل إيجاد خريطة أكثر دقة لإشكاليات الواقع العربي والعلاقات بين هذه الإشكاليات (الخفية والظاهرة) وتدرجاتها في الأهمية والتأثير فإن هذه العملية ليست سهلة على الإطلاق، ولا يمكن أن تكون نتاج نزوة عابرة بل هي بحاجة إلى جهود فكرية ومعرفية رصينة ومتأنية، وحوار فاعل ومستمر يشترك فيه المعنيون كلهم بشأن الثقافة العربية والمستقبل العربي.

إن الزخرفة هي نقل إشكالية ما إلى منطقة جديدة (معرفياً) أو تسليط الضوء على إشكالية جديدة. وعلي حرب يقصد بالزحزحة، أن يحل مفهوم بدل مفهوم آخر، وفي عرفه سيكون البديل لمفاهيم (الديمقراطية والنهضة والوحدة والتقدم والعقلانية والاشتراكية) هو (العولمة) كما سنتأكد في ما بعد.

وإذا قلنا إن مشروع النهضة العربية لم يحقق أهدافه كما أراد له دعاته منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا فإن علينا أن ننبذ مفهوم النهضة من أساسه كما يريد علي حرب بدل أن نبحث، برؤية نقدية حازمة، عن أسباب تلكؤ هذا المشروع، والأخطاء الذاتية والموضوعية التي حاولت دون أن يسير هذا المشروع في اتجاه صحيح.

وفي محاولته لزحزحة المثقف عن موقعه القديم، على سبيل المثال، يجرد علي حرب هذا المثقف من كثير من امتيازاته و وسائله، أو ما يسميه بـ (أوهامه) غير أن هذه الزحزحة تكاد تلقي بالمثقف في دوامة

غير مستقرة من اللاتحديد (المفهومي والوظيفي) أو إلى فراغ. ولكي يسوّغ طروحاته فإنه يفارق أولاً المفاهيم المتداولة التي تُعرف بهذا الفاعل الاجتماعي ودوره و وسائله وإمكاناته وموقعه المفترض في الكلية الاجتماعية.. أو هذا ما يسعى إليه على أقل تقدير،

فيقيم حاجزاً بين مفهومي المثقف والمفكر من دون مسوغات مقنعة. وتلك الحدود التي يفرضها قسراً بين المفهومين هي فقط لإضفاء شيء من المنطقية على طروحاته. وسنرى أن هذا المنطق، في النهاية منطق سوفسطائي هش مهدد بالإقتلاع والإنهيار حتماً.

***

يقول علي حرب ((ليس النقد مجرد نقض أو دحض، بقدر ما هو اجتراح إمكانيات جديدة للتفيكر أو للتعبير، للقول أو للعمل. والذين يمارسون النقد كدحض للمقولات أو كنفي للأعمال الفكرية على الطريقة التهافتية، لا يشهدون إلا عن تهافتهم، ولا يؤكدون إلاّ نفيهم في مجال التفكير الخلاق والمنتج (3). بيد أننا نلقى في كتب حرب محاولات كثيرة لنقض ودحض أفكار الآخرين والاستخفاف بها. فعلي حرب يجد نفسه في حرب مع مفكرين عالميين وعرب. ومنهم (تشومسكي وبيار بورد والجابري و أودونيس ومحمد آركون وصادق العظم وغيرهم). فنراه يسعى إلى تفنيد أفكار تشومسكي لأنها تفضح خفايا وموجهات وغايات السياسة الأمريكية في العالم، ويهاجم المثقفين العرب والفرنسيين لأنهم وجدوا في العولمة خطراً داهماً. ويأخذ مثالين:

الأول هو صادق جلال العظم الذي لم يستطع فهم العالم الجديد ((إلا ماركسية تقليدية، من هنا لم يجد في العولمة سوى محاولة (رسملة) للعالم على نطاق شامل وبصورة عميقة)) (4). وسؤالنا هو: كيف يمكننا إنكار وإهمال هذا البعد في العولمة؟..

أما مثاله الثاني فهو بيار بورديو (المفكر الفرنسي)، وها هو علي حرب ينقض عليه لأن بورديو يغلب على قراءاته البعد السوسيولوجي فلا يرى في العولمة ((ليبرالية جديدة شرسة ووحشية)) (5).

ولماذا يرى بورديو العولمة هكذا؟.. لأنه، وكما يخبرنا على حرب، اشترك في برنامج تلفزيوني فاشل فأخذ يهاجم التلفزيون والعولمة!!.

أليست هذه نظرة سطحية وتبسطية وتبسيطية للمسألة؟.. أيعقل أن يؤسس مفكر كبير مثل بورديو موقفه من العولمة على تجربة عابرة وسخيفة، كما يريد علي حرب أن يقنعنا؟.

***

يؤكد علي حرب انتماءه إلى فلسفة ما بعد الحداثة والتي تجيء ((نابذة للنسق، آخذة بالشذرة، رافضة للحجاج، ميالة إلى الشعر، طارحة فكرة النظام، سالكة مسلك اللعبة)) (6). والتفكيكية التي هي واحدة من مناهج ما بعد الحداثة تقوم، في جانب هام منها، عند بعض دعاتها ومنهم علي حرب، على أسبقية البلاغة على المنطق.. أي أن اللغة المتشكلة التي من خلالها تنتج الأفكار تتقاطع مع الأطروحة الهيجلية القائلة: ((إن كل ما هو واقعي معقول، وإن كل ما هو معقول واقعي)) فعلي حرب يرى ((أن تصور الشيء لا ينطبق أصلاً على واقعه. ثمة هوة لا تردم بين الموجود والمفهوم ولأقل بالأحرى بين الموجود والمعقول أو المكتوب. وهذه الهوة تملؤها الخيالات والأوهام والأطياف والهوامات، الأمر الذي يجعل من المتعذر تطابق الدال والمدلول، أو المكتوب وما كتب عنه)) (7) وحسب هذا المنطق فإننا لن نعرف الواقع كما هو، ولن نفهمه، وإذن، لا يمكننا تغييره بوساطة الفكر، وإن الخطاب الذي ننشؤه لمقاربة الواقع يخفي ويحجب حقيقته النقيضة، أو الضالة.

وعلي حرب، والحق يقال، بارع في اللعب اللغوي، واستخدام المجازات إلى حد التمويه، وخلق الالتباس. فهو إذ يطيح بضربات سريعة بمفاهيم وأفكار محددة ويسفهها، لا يكون بحاجة إلى مسوغات وأدلة وبراهين، أو وقائع مدروسة دراسة علمية دقيقة لإثبات ذلك، وإنما هناك جبهتان يحملهما المسؤولية في الأخطاء والهزائم والكوارث هما المثقفون والإيديولوجيات، من دون أن يفرق بين مثقف ومثقف، وكأن المثقفين ليسوا سوى نسخ مكررة عن مثال واحد. ومن دون أن يفرق بين الآيديولوجيات، ومن دون أن يجعل من الواقع وشروطه وسياقه التاريخي والعوامل الفاعلة فيه معايير وترسيمة علاقات للحكم على النتائج وتمثلها تمثلاً صحيحاً.

ولنر كيف يلعب علي حرب على مفهوم التمثل واشتقاقاته في المقطع الآتي:

((وضرب مفهوم التمثل معرفياً، يزعزع مفهوم التمثيل سياسياً ومفهوم المثال خلقياً، لأنه إذا كان التمثل وهم معرفي (كذا) فإن التمثيل هو خداع سياسي، كما إن المثال هو هوام خلقي))(8).

أليست هذه مناورة بلاغية لا تجد مصداقيتها وتحولاتها إلاّ على ظهر الورقة؟ وكيف يصبح التمثل وهماً معرفياً والتمثيل خداعاً سياسياً والمثال هواماً خلقياً؟.. وماهو الإطار العام الذي يجمع التمثل والتمثيل والمثال خارج ماهو لساني. أي على صعيد الواقع والتاريخ؟... إن علي حرب لا يجهد نفسه ليجيب لنا عن ذلك.

إن علي حرب بإثارته لأسئلة بعينها إنما يناور لحجب أسئلة أخرى، قد يتخلص من ورطتها بأن يمر عليها مروراً سريعاً، مقللاً من شأنها، وكأنها حوادث عرضية، لا تأثير كبير لها، مقابل النتائج التي يحلم بالحصول عليها من تلك الأفكار التي يعول عليها. فهو على الدوام يلامس نصف الحقيقة أو ربعها، أو لا شيء منها في بعض الأحايين.

إن الأسئلة القديمة والإشكاليات التي عينت منذ إطلالة النهضة العربية في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، والأفكار التي طرحت ليس من المعقول القفز عليها، والاستخفاف بها جرياً مع مفهوم الزحزحة، ولمجرد أن مشروع النهضة لم يحقق ما أراد. إن المسائل الحافة والمتداخلة هي أعقد بكثير. فيما يتعلق بمشروع النهضة. مما يريدنا علي حرب أن نتصور، ثم هل أن تلكؤ مشروع ما ذريعة للتنكر لأي مشروع؟ هل بالمستطاع أن نواجه عالم المستقبل من دون مشروع حضاري . أو مشاريع . نتصوره ونبنيه.

يؤكد علي حرب إن مهمته هي قراءة النصوص، وهو كما يقول يتعامل مع النصوص على قدم المساواة، ولا يفرق بين نص وآخر.. ((فالنصوص بالنسبة إليَّ وقائع خطابية تفرض حقيقتها عليَّ وتحتني على قراءتها بغية اكتشاف قواعد انبنائها وتشكلها أو آليات اشتغالها.

من هذا المنظور يستوي عندي مثلاً محمد عمارة الإسلامي وصادق جلال العظم الماركسي، بالرغم من الاختلاف بينهما من حيث الأطروحات والمضامين والشعارات))(9). وانطلاقاً من هذه الفكرة يقول علي حرب إنه لا يوجد تراث رجعي بل قراءات رجعية أو غير فعالة للتراث.

إذا كان علي حرب يُعنى أساساً بالنصوص فالتراث يقصد به إذن (نصوص التراث). وبذا فإن هذه النصوص هي متساوية في براءتها وقيمتها وموجِّهاتها وتوجهاتها فلا يوجد نص تراثي ذو مضمون رجعي أو غير رجعي، بل توجد قراءات رجعية له في ظنه.. ألا يشكل هذا حكماً مسبقاً دوغمائياً على آلاف النصوص وكأنها متحجرات متشابهة، ثم، أليست النصوص ذاتها قراءات لنصوص سابقة عليها، أو قراءات للذات والعالم. وبالمقابل أليست قراءات النصوص التراثية نصوصاً أيضاً؟ فكيف لعلي حرب نعتها بالرجعية في حين أنه يرى أن لا نص رجعياً وإنما ثمة قراءات رجعية له؟!..

إنها الدوامة المتناقضة. دوامة البلاغة المنفلتة من سلطة أي منطق. التي يدور فيها علي حرب، ويغرينا بولوجها.

وأخيراً، تنبغي الإشارة إلى أن علي حرب يموّه على مراجع طروحاته وأفكاره وغالباً ما يخفيها، وفي أفضل الأحوال يشير إليها إشارات عابرة مانحاً للقارئ انطباعاً بأنه لم يأخذ سوى أقل القليل من هذه المراجع في الوقت الذي يكون قد استنسخ أفكاراً كثيرة سيحسبها القارئ غير المطلع بأنها له. فبالإضافة إلى مصادره الأصلية (فوكو، ديريدا، بورديارد، ليوتار) فإن علي حرب ينقل أفكار أمين معلوف في كتابه (الهويات القاتلة) وأنتوني جيدنس في كتابه (الطريق الثالث) وآلان تورين في كتابه (نقد الحداثة) وتوفلر

ودوبريه ومحمد آركون. بالإضافة إلى أفكار دعاة مابعد الحداثة الألمان ومنهم كالنيكوس وياكوب طاوبس والأخوين بومة وبيتر لوترديك وغيرهم.

❒

■ الهوامش:

(1). (الممنوع والممتنع/ نقد الذات المفكرة) علي حرب. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء وبيروت. ط1/ 1995 ص 54-ص57.

(2). المصدر السابق ص 57-58.

(3). المصدر السابق ص17.

(4). (حديث النهايات/فتوحات العولمة ومآزق الهوية) . علي حرب . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء وبيروت ط2000/1 ص44.

(5). (حديث النهايات/فتوحات العولمة ومآزق الهوية) . علي حرب . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء وبيروت ط2000/1 ص44.

(6). (مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة/ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر . ترجمة محمد الشيخ وياسر الطائري . دار الطليعة . بيروت ط1996/1 ص 23.

(7). (أوهام النخبة/ أو نقد المثقف) علي حرب . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء وبيروت . ط1996/1 ص 49.

(8). حديث النهايات . مصدر سابق . ص 171.

(9). الممنوع والممتنع . مصدر سابق . ص 68.

سعد محمد رحيم ـ العراق.

□□

قراءات... قراءات... قراءات

تداخل الفضاءات وتزمين المروي

تقترح هذه القراءة استنطاقاً تأويلياً لأكثر من تمركز علامي "سيميائي" وأكثر من تشكيل "بنيوي" حفلت به رواية نادر السباعي المهمة "السبع الأشهب–تجليّات الذاكرة"(1)، وتسعى في هذا السبيل إلى شحذ آليّاتها وتفعيل مجهرها لمقاربة أهم المستويات السردية للرواية، في ضوء ما تتيحه قوانين النوع من معطيات، وما تجترحه حداثة مستويات أخرى مغايرة خارج سياق النمط ومألوفية المواصفات.

يتدخل عنوان القراءة أولاً في رسم مشهد المقترح المنهجي وتأصيل قواعده وفتح مسارات خطوطه دخولاً في المتن القرائي، ومن هنا تأتي أهمية وصف هذا العنوان منهجياً على النحو الذي يتجلّى ميدانياً في مساحة المتن.

تنهض الرواية أصلاً على فكرة تعدد الفضاءات، وتستجيب هذه التعددية لآلية ضخ المروي بالزمن "تزمين"، لخلق أعلى إحساس ممكن بسلطة الزمن السردي الضاغط على حركة أنساق المروي وتشكّلات نسيجه المتّصل أحياناً والمنقطع في أحيان أخرى، استناداً إلى /استراتيجية الاتصال/ الانقطاع المؤلفة لعمل الأنساق والمحددة لوظائفها في السرد.

تشتغل الذاكرة الساردة على توجيه التاريخ المقصود والمنتخب روائياً نحو منطقة السرد، لإفراغه من حسّ الوثيقة وشحنه بطاقة الحكي والقص، بما يجعله مؤهلاً للارتقاء إلى سردية الحلم على النحو الذي تذوب فيه الفواصل التقليدية بين الأزمان المتباينة، بحيث تقف كلّها على خط انطلاق السرد في تجاور ظاهر.

تستجيب هذه الصورة الروائية في تقييد الأزمان المختلفة داخل إطار تلقٍ بصريّ واحد لمقصدية السرد، في إحداث تماهٍ زمني وتناص تاريخي بين الحكايات المتوالدة عبر الزمان والمكان والحدث والشخصية.

الحضور السردي للحلم حضور متطلّع، ينسج صورته عبر حنين طاغٍ إلى إشراقات الماضي وهي تتجسّد في المكان والشخصية، بعيداً عن جلد الذات وتعنيفها، وتحميلها مسؤولية الإحباطات والخيبات والهزائم المتتالية، كما هو سائد في عموم المشهد الروائي العربي، بل على العكس من ذلك فإن رواية "السبع الأشهب" تقدّم سرداً هادئاً رشيقاً، يفقد بتهذيب ولياقة عالية، ويمضي متطلعاً نحو آتٍ مشرق يمكن تلمّسه واضحاً في ذلك الصدى الخصب الذي يُظهره إيقاع الرواية.

بؤر السرد وموجّهاتها السيميائية

اشتغلت رواية "السبع الأشهب" في مستوى مهم من مستويات استراتيجيتها السردية على نظام البؤر أو المكامن السردية، وهي تتمخض عن موجهات ذات إشارية سيميائية تضاعف من طاقة الدلالات المتشظية وتعمّق خصوبتها.

ويمكننا رصد أهم هذه البؤر، وهي بؤرة أسلوبية يكشف فيها الراوي عن سرّ الطريقة السردية في رواية الأحداث، إذ تنهض على قلب النظام الأسلوبي لسرديات ألف ليلة وليلة، من "شهريار" مروياً له على راوٍ، بكل ما ينطوي عليه هذا الانقلاب من انزياحات فضائية وسيميائية.

وتنطوي البؤرة السردية الثانية التي يمكن أن ندعوها بـ "اختراق الحجاب" على قضية بالغة الخطورة تتعلّق بفلسفة المعنى الروائي وأسراره، مفتتحة بوابة الدخول إلى منازل السرد:

"وهكذا كشف الابن ذات يوم حجاب الصوف، -ما أجرأه!- فاستحق الطرد من الأسرة العريقة".

إنّ إشارة الطرد بمحتواها السيميائي توجه نحو السبيل إلى دخول فضاء السرد، فهو طرد مضاد من الخارج إلى الداخل السردي.

أما البؤرة السردية الثالثة فهي قضية "الشامات" المرتبطة بالأنوثة من جهة، وبالتناسخ من جهة أخرى، فحين يلتقي الراوي بأنثى يكتشف أنها منسوخة من خلال وجود "الشامات" في أماكن محددة من جسدها، هي نفسها عند أنثاه المفقودة:

"قلت وإمارات الاستغراب تلوّن صوتي:

ما هذا؟ من أين حصلت على هذه الشامة؟ إنها مرسومة بعناية!.

أنا ضد أدوات التجميل يا عزيزي.

قلت: وفي الموقع ذاته.. أيعقل؟!

ثم انفجرت ضاحكة:

إذا كنت مغرماً بالشامات أيها الكاتب الحالم.. فإن عندي كثيراً منها!

تقصدين أنك تملكين واحدة على الثدي الأيمن مثلاً؟

ضحكت باستغراب، ثم قالت:

كيف عرفت؟ حكيم روحاني حضرتك؟

قلت بلهجة الواثق:

وأخرى على البطن، فوق الصرّة؟

أكيد أنت ساحر عظيم!

قالت تلك الكلمات ثم تساءلت:

ما حكاية الشامات؟ هل أنت مغرم بها إلى هذه الدرجة؟ يا إلهي، لقد توغلت بسرعة في المناطق المحرمة!

حتماً لأنني أعرفك منذ زمن بعيد!"

وتظهر "الشامات" نفسها عند المروي له الأول "وردة-الأنثى"، عبر ردّها المتضمن تعليقها على رسالة الراوي:

"ما هذه الحكاية الرائعة؟ يحسب القارئ في البداية أنها من الحكايات الخارجة عن السرب! تفصح عن الذات وفق مناخات السير بأسلوب دقيق ترتبط دلالتها بنسيج الرسائل المتتابعة، أرى "الشامة" هنا تذكرنا بأنوثة المرأة! وطرافة الخيال هنا تشدّنا إلى القراءة بقوة.

لقد وضعتنا في هذه الحكاية بين جمال المتخيّل وروعة الخرافة، هل تصدّق أنني أمتلك الشامات ذاتها".

كما تظهر عند المروي له الثاني "نسرين- الأنثى" بقولها المراوغ:

"حتماً! أنا أختلف عن وردة" ولكن قد أكون الوجه الآخر، ولو كنت أمتلك شامات الأنثى نفسها"

في إشارة سيميائية واضحة إلى هذا التداخل الحاصل في صورة الأنثى المتشظية إلى أشكال متعددة في الرواية، واتحادها في معطى تعبيري واحد.

وتتحرك حكاية الصرّة الثقيلة التي أخفاها الجدّ عند الجدّة في مسار الرواية بوصفها بؤرة سردية، تختزن شبكة من الدلالات التي تتوافق سيميائياً مع فلسفة المعنى في الرواية ومنهجها في صناعة الأحداث:

"تضيف الجدّة وهي تتنهد: عاد جدك يوماً في وقت متأخر. يحمل تحت إبطه صرّة ثقيلة، قال وهو يلهث: خذي! اخفي هذه الصرّة ولا تدعي يد مخلوق تصل إليها."

ولا تتوقف هذه الحكاية عند حدود تفجير دلالات التستر والإخفاء والحجب، بل تعمّق صورة التداخل الفضائي بين الشخصية المركزية "الجد" وإحدى الشخصيات المتشظية منها "السّيد الفراتي"، على النحو الذي يصعب فيه الفصل بينهما لتداخل أوراقهما وتشابه خطيهما:

"أما حكاية الصرّة التي علمت بخبرها في يوم من الأيام، فقد جعلتني أعيد النظر للتفريق بين أوراق جدّي وأوراق السيد الفراتي، ولكنّ الأمر كان عسيراً عليّ نظراً للتشابه الغريب بين خطيهما! وجدت نفسي أقول: إنّ سير الرجال العظام تتشابه دائماً رغم الاختلاف بينهم، لا تستقر في الذاكرة سوى صورة واحدة مفخمة، ولكنها مضاعفة دائماً".

إذ يقود هذا التداخل والتشابه الغريب إلى إسقاط فكرة التفريق، والتعامل مع هذه المعطيات بروح الصورة الواحدة.

ويمكننا داخل هذا المنظور فهم الإشارة التي تأتي لاحقاً إثر غياب السّيد الفراتي على لسان الجدّة وهي تصف الجدّ بقولها:

"انقلب حاله منذ ذلك اليوم وكأنه انشطر نصفين"

تعزيزاً لهذا التوصل الخاص بالتداخل الشخصاني.

ولعلّ من أهم بؤر السرد التي قدّمتها الرواية على أنها مقولة ستراتيجية خطيرة من مقولات هذا العمل، تلك التي تختصّ بمعالجة تقنيات الزمن السارد واستجابتها لفكر المقولة وطروحاتها، في إظهار فكرة صراع الغرب والشرق بأشكاله المختلفة وبوصفه صراع عقد، إذ يتساءل الراوي مرّة:

"لم هذا العداء كلّه؟ وهل عداء أوربة هذا مكافأة لنا على هدايانا لهم، من فن وعلوم وفلسفة؟"

ويحلّل مرّة ثانية شكل مصيرنا بإزاء حالات المستعمر:

"وضعت الحرب أوزارها، كانت الطامة الكبرى التي وقعت على كاهل أحلام أمراء العسكر، الذين اختاروا التحالف الدولي الخاسر!

وابتدأت تظهر خارطة جديدة، تتعلّق بما سمّي بتركة "الرجل المريض".

ليقدّم نسخة الأنا فيما يروى من مرويات:

"وكانت تعقب هذا الخبر أخبار أخرى تروي حكايات، وكأنها أحلام تلك الرصاصة الأولى التي أطلقها شريف مكة، إيذاناً ببدء ثورة ضد الحكم التركي".

وبعث التاريخ المستقطع من الذاكرة العربية على يد شخصية الجدّ:

"أطلق جدي على ولده قبل أن يولد بـ "الزغل" لقباً قد ترسخ في ذاكرته، من تاريخ السلالة ذات الأصول الغرناطية. وكان يردّد كالحالم: كيف تزول بلاد وفيها رجال مثل الزغل، (ويضيف آهة حرّى من صدره) ما تزال غرناطة موجودة، إنها لم تسقط".

وصولاً إلى ضفاف الاستعمار الحديث:

"كان بعضهم يتساءل: ماذا تريد فرنسا أن تفعل عندنا؟ يجيب جدّي: دولة قوية تقوم باحتلال الشعوب الضعيفة".

مواجهاً كلّ ذلك بخلق معادل في الأنا بإمكانه مجابهة الآخر، عبر التأكيد المستمر على معنى القوة ودلالاتها في صورة المخلّص "السَبع الأشهب"، وهو يسعى إلى كنز المعنى إذ ينفعل الراوي بذلك:

"شدّني إليها ذلك البريق الذي يدغدغ مشاعرنا بأهمية القوة!

ويمكن أن نكّرر تلك العبارة التي ترددت عن جدّي: هذه القوة لا يمتلكها سوى شيطان".

أو ما تعكسه مرآة المروي له "نسرين" من معطيات تتّصل بهذا المفهوم:

"استمر يا عزيزي في الكتابة كي توقظ الأمة كما أيقظها شيخك الفراتي وهو يتجول في المدن... أنت أيقظت فينا روح "ياقوت العرش"، وهو يبث دفء الموروث الشعبي وطزاجة الخرافة التي تمتلك تماسكاً ضرورياً للأمة في أوقات المحن، لقد أحببت جدك سواء أكان حقيقة أم مجازاً، فـ "السبع الأشهب" في تجلياته نحن في حاجة إليه في هذه الأيام في لوبانه عن المعنى".

فضلاً عما ينطوي عليه هذا القول من مسائل تتعلّق بفنية النوع الأدبي وتناصّاته.

الافتتان بالمكان وتوسيع إطار السرد

لا يضاهي الشخصية بوصفها محور الشغل السردي في رواية "السبع الأشهب" عنصراً آخر من عناصر السرد سوى المكان، إذ تكتسب بنيته عمقها عبر توازيها في استراتيجية التسمية مع الشخصية المركزية "السبع الأشهب/ حلب الشهباء"، وتأخذ أنثويتها وضعها الفاتن في مقابل التصعيد الحاصل في ذكورية الشخصية، بكل ما يتيحه ذلك من فرص تتمظهر فيها الدلالات وتنشط فيها فعاليات السرد.

يظهر سّر المكان المعدّ ميدانياً لأحداث المسار السردي الأفقي للرواية ظهوراً عبقرياً من خلال الشهادة التي تقدمها "وردة"، بوصفها مروياً له عاكساً دائماً لتطورات الفعل السردي، وهي تسعى إلى إخضاع منطقة معينة من مناطق السرد لنشاطها من خلال الإيحاء بالانتماء:

"تصوّر، لقد فهمت من أحاديث والدتي أن بداية حياتها الزوجية كانت في مدينتك الشمالية، وتؤكد عند حملها بي كانت تحت السماء التي تظلّك، وهذا ما يفسّر لي سّر انجذابي للشهباء.. تلك المدينة التي لم ييسّر لي اكتشاف عظمتها عن قرب".

ويأخذ التدخل في تفاصيل بنية المكان دوراً خاصّاً في إطلاق إشارات سيميائية تجعل من المكان بؤرة سردية باثّة ودائمة الإشعاع:

"كان "سوق المدينة" القديم بما يتخلله من عدد الأسواق المتوازية والمتقاطعة، أحد المعالم الراسخة بالذاكرة، أراها من خلال ذاكرة طفل ما يزال يغتني خياله بتلك الظلال البهيجة للأشياء، عرف هذا الدكان

الكائنة في "سوق العبي"، (السوق الذي تباع فيه العباءات) حيث عمل والده، وعمه الذي يكبره بسنوات، والجد الذي قام قبلهما في تأسيسها"

إذ يتركز الثقل العلامي في "سوق العبي"، وما تتمخض عنه هذه الإشارة من إثارة لدلالات الحجب والاختفاء والسرّية، على النحو الذي يبقى فيه المكان مستقلاً عصيّاً على من يحاول فتح ثغرة فيه أو إباحة أسراره وفك حجبه:

"تصوّر! كيف يمكن لمدينة بهذا الاتساع والعراقة أن تحاصر؟

أجل.. أجل! لقد حاول الافرنج والصليبيون والمغول مراراً..

ولكن، هل أفلحوا؟"

وفي مقابل هذا المكان الأليف يقدّم الراوي بؤرة مكان مضاد، بحسّاسيّة أسطرة أكبر على المستويين الشكلي والدلالي، يجعل بصر "السبع الأشهب" يصطدم بغموض هذا المكان "السجن/ القبر" ولغزه، حيث تصبح الأسئلة أكبر وأشدّ تعقيداً:

"وعندما اقترب أخيراً، أحسّ بما يشبه الخوف من ذلك المبنى الذي يصدم البصر، تساءل: أي مهندس معماري تمكّن من بناء هذا القصر، الذي يبدو كلّ شيء فيه بالغ الكآبة، وتصوّر أن هذا البناء المتربع على قمة "جبل العظام"، هو واحد من القلاع العتيقة التي تحيط بها أسوار عالية! شعر بالتعب وهو يجاهد في البحث عن مدخل! ظل يلف ويدور حول الجدران العالية عدّة دورات، دون أن يهتدي إلى ثقب إبرة يفضي منه إلى الداخل: ما هذا التحصين الغريب؟ وفي الدورة السادسة أقرّ أن أبنية كهذه تحول دون الاستيلاء عليها، نظراً لاختيار البقعة النائية الأكثر جهداً في بلوغها، وقرّر أنه لن يكمل الدورة السابعة، مفضلاً

العودة، ولكنه تفحّص النوافذ الكثيرة المغلقة لعلّه يجد من يسأله عن طريقة للوصول إلى هذا المكان الخالي من بريق الحياة! ثم راح يقول في نفسه: يا الله.. كم من الأسرار تخفيها هذه الحجارة الكئيبة...

وأخيراً عرف الباب السّري المموّه بطريقة عجيبة....

أريد أن أسأل هذا السؤال: برأيك من أطلق اسم "قصر المرايا" على هذا المكان الموحش".

وبذلك يظهر المكان المضاد في مساحة العمل السردي مواجهاً/ موازياً للمكان الأليف ومستودعاً لأسرار "الآخر" وخفاياه.

ولا يتوقف الافتتان بالمكان عند حدود الفعل المكاني الميداني، بل يتّصل اتصالاً فضائياً دالاً بالزمن في توسيع فعّال وعميق لإطار السرد:

"وصلنا تلك اللحظة إلى تخوم الصحراء، أخذت أنظر باستغراب، هتفت في نفسي: يا لمهابة تلك الصحراء الممتدة.. ثم قال بلهجة مهزومة:

ماذا تفعل هنا؟

أطلق صرخة دوّت لها أطراف الصحراء:

ويحك! هل ضيّعت المعنى، أنت أيضاً؟

ثم لفّني هدير عاصف

من هنا انطلقت الرايات.. حيّ على الصلاة!"

إذ يأخذ بعداً حضارياً يتشكل عبر هذه الصرخة الممتلئة بالتاريخ والتجربة "ويحك! هل ضيعت المعنى، أنت أيضاً؟"، فالصحراء هي حضارة الأمس التي غذّت حضارة "الآخر" الراهنة بكل معانيها وإنجازاتها:

"نعم، لقد شيدوا وبنوا ووسعوا أسوار قلاعهم في اتجاهات شتّى، ولكن بمخزون تلك الروح الوافدة من الصحراء العربية".

وبذلك تنهض فتنة المكان في الرواية على التعامل السردي مع المكان، بوصفه أفقاً فضائياً يتداخل مع الزمن والحلم والذاكرة تداخلاً جدلياً حميماً، يتمخض عن عجينة سردية تشتغل فيها أصابع الراوي الماهرة بما يخدم استراتيجيات السرد في الرواية.

تمركز الشخصيّة وأسطرة المروي

تهيمن شخصية الجد "السبع الأشهب" على فضاء المروي هيمنة تكاد تكون كلية أفقياً وعمودياً، إذ يفتتح عنوان الرواية بها بحيث تتوزّع ألوانها "ماهية وأفعالاً ومقولات وحكايات" على لسان الراوي كلّي العلم والرواة الضمنيين، وهم يدفعون بمروياتهم الثانوية على شكل شهادات أو حكايات أو أسرار، لتصبّ في نهر الشخصية، تغذيها بلون ما كلما استدعى أمر تطورها ونموّها ذلك.

لا شك أن تكاتف جهود هؤلاء الرواة وفتح معطيات السرد وتقنياته الشكلية أمامها بكل حرية، يقود إلى فعل سردي خاص في العمل الروائي والقصصي يمكن أن ندعوه بـ "الأسطرة" أي الارتفاع بفعاليات الشخصية المركزية وأنشطتها على نحو فضائي يقارب الأسطورة.

ويمكننا في هذا السبيل فحص الأسلوبية المتميزة التي قادت إلى بعث شخصية الجدّ "السبع الأشهب" بعثاً أسطورياً في الرواية، ابتداءً من بنية العنوان "السبع الأشهب"، إذ أن "السبع" هو أحد أشهر أسماء الأسد وأكثرها قرباً إلى الحسّ الشعبي والذاكرة الشعبية، فمعظم السرديات العربية المتمثلة بالسير الشعبية والحكايات الخرافية ونحوها، تكاد تتفق في معظمها على استخدام هذا الوصف، لذا فهو يكتسب طاقة سردية ومخزوناً سردياً هائلاً في الموروث الحكائي العربي.

وأضيف لها صفة "الأشهب" لتحقيق بعد سيميائي –خارج قوس الصفة المحدد بتلويح اللون حين يخالط بياض شعره سواداً– يتمثل بالتصادي الصوتي والدلالي والنوعي والجنسي بينهما وبين "الشهباء"، الصفة المؤنثة التي وصفت بها مدينة "حلب" المسرح

المكاني لأحداث الرواية، على النحو الذي يعلّق صورة هذه المضاهاة بين الشخصية والمكان "أشهب/ شهباء" في ذاكرة القراءة دائماً.

يضفي انتماء الراوي إلى الشخصية المؤسطرة "الجد/ السبع الأشهب" حسّاً عاطفياً عالياً على مناخ الروي ويجعله أكثر حرارة، لذا يحاول الراوي منذ الإشراقات الأولى للمروي خلف هذا المناخ وإغراء أفعال القراءة للدخول فيه:

"إنّ سلطان الخيال قد نما عندي، وتضخم، من كثرة الحكايات التي سمعتها عن جدي، باتت تقلقني تلك الصور البلاغية المتعددة الأشكال والألوان والشذا، ما يزال طيف هذا الرجل محفوراً في القلب. لا أعرف كيف نما هذا التاريخ، أو كيف تشكّلت تلك الحكايات حتى أصبحت جزءاً مني وأصبحت جزءاً منها!".

فيستعين مرّة بـ "الجدّة" أكثر الرواة قرباً من الشخصية:

"إنّ جدك قد جاب البلدان والأقطار والفيافي، ومرّ بمدن لا تخطر على بال. فكان يقيم حيثما يحلو له. لقد وهبه الله ثمانين يوماً، بدّدها في الأسفار. عاش الحكمة والتصوّف والتاريخ، وهو يبحث عن حقه باسم السلالة".

أو بمجموعة رواة غير محدّدين:

"يوم مولده تردّد في الدار قول:

هذا الولد سيقتل أمّه!!

واهتزت الدار، العريقة، لهذه النبوءة الموحشة!

الذين رأوا المولود –الذي قتل أمه حقاً يوم ولدته في الشهر السابع من حملها– كانوا يستغربون أنهم يلمحون فيه علامة تدل على ارتفاع النجم، فكانوا يهمسون:

ما أجمله من مولود! كأنَّ الشمس تجري في محيَّاه!"

أو بخبرات الراوي كلّي العلم نفسه:

"من تقاليد هذا البيت أن يتزوج الأبناء في وقت مبكر، حفظاً للدين، غير أن جدي الأقرب كان يرفض الامتثال لهذا التقليد، ممّا حيّر الشيخ الكبير وخوّفه من عواقب المصير"

أو بمرويات مشاعة:

"معظم الحكايات تقول أن جدّي كان يحب امرأة، تلك التي أصبحت جدتي، تزوجها سرّاً، وغادر وإياها مدينته إلى الأبد".

أو باستجابات المروي له الضمني "وردة"، وهي تمثّل مرآة تنعكس عليها المرويات خارج مساحة السرد:

"قصة حقيقية، فيها من التشويق قدر ما فيها من الغرابة، جدك شخصية تمتلك فرادتها، قتل أمه ساعة ولادته، كشف الحجاب، أحب وتزوج بالسرّ، ثم غادر –وهو وتلك التي أصبحت جدتك– المدينة إلى الأبد.. وماذا بعد؟ جدك الرائع جدير بأن يكون بطلاً أسطورياً".

أو بالمرويات المدوّنة العائدة إلى الشخصية:

"ولعلّ أسماء المدن الموشاة بذهن جدّي، وجدناها مبثوثة في أوراقه المتناثرة. ولكنّ ذكرها –في رأي جدتي– ارتبط بذكر النساء اللواتي دخلن حياته. كان غضبها يتصاعد كلّما وصل إليها نبأ، أو خبر، أو رسالة، تشير إلى مكان إقامته، كانت تخمّن أن زوجة جديدة، الآن، في أحضانه".

أو بما يرويه الزمان والمكان عنه:

"كان كثير البحث دائم التقصّي في خرائط البلدان، وأسفاره التي لا تُحصى منحته ألقاباً عدّة. ففي فلسطين ومصر عُرف بـ "الحلبي"، وفي تلمسان بـ "المصري"، وفي فاس ومكناس بـ "التلمساني"، أما في جولاته المتتابعة لأواسط أفريقية عرف بـ "الشنقيطي"، وفي بلاد الحجاز والعراق، فقد شاع عنه لقب "الغرناطي".

وتحتشد كلّ هذه المرويات لتقرّر بأن:

"الجد، العظيم، ليس من الرجال الذين يؤمنون بالنبوءات وطوالع النجوم. ترك خلفه مجد الأسرة الديني ومشايخ الطريقة والزوايا والحلقات العامرة بالابتهالات والتقرب إلى الله، ليعيش على طريقته الخاصّة".

وتدفعه بعيداً لتجاوز المحيط والانتقال إلى مستوى الفعل الأسطوري "ذاكرة وحلماً" إذ:

"وقف الجدّ مرّة أمام مضيق جبل طارق مغالباً أحزانه كان يتتّبع خطا الأجداد، كأبرع مقتفٍ للأثر! ترى عنده آثار أقدامهم حيث مرّوا. كان ينظر بعينين تفيضان بصور مهولة، ومراكب العبور تمضي إلى الشاطئ الآخر.. كثيراً ما كان يداعبه الحلم: العودة إلى أرض الأجداد غرناطة!"

ولعلّ من أبرز مظاهر أسطرته قوة حضوره الطاغية المهيمنة حتى في حالة الغياب:

"ما يزال يحتفظ بقامته العالية التي صيّرها الغياب أكثر سحراً".

لا شك أن هذا الحشد من المرويات، وهو يشتغل على تمركز الشخصية وتبئير فعلها السردي داخل مكوناتها، نقل الشخصية إلى فضاء الأسطورة عبر توسيع آليّات الشخصية العاملة في حقول الروي، ابتداءً بماهيتها وخصائصها الروحية والماديّة، أفعالها، لسانها "مقولاتها" حكاياتها، عنوانها، فضلاً عن استعدادها انطلاقاً من هذه المكونات لنمو الفعل الأسطوري وتفعيله.

ويمكن ملاحظة أن أسلوبية الأسطرة انتخبت سبيل الضخ الابتدائي لا المحوري، بحيث أن الشخصية تكاملت واستقرّت على عرشها المؤسطر منذ الربع الأوّل من تشكّل مساحة الرواية.

الأسطرة وانشطار الشخصيّة

تعدّ رواية "السبع الأشهب" رواية شخصية، وهذا ما سهّل لها كثيراً احتواء فعل الأسطرة واستيعابه، ولعلّ من أهم فعاليات الأسطرة التي اشتغلت عليها هي فعالية الانشطار والتنويع التي خضعت لها شخصية "الجد" إذ داخلها الراوي بشخصيات حاضرة في الفضاء الروائي، وأخرى مهيمنة على فضاء الذاكرة، على النحو الذي يجعل نسغها يتوغل في الماضي والحاضر والمستقبل، مكوّناً سلسلة مترابطة نامية في الزمن.

وتأخذ صور الانشطار والتنويع أساليب مختلفة، إمّا بانتماس والمقابلة:

"يا الله كثيراً ما كنت أحلم بتلك الصورة المفخمة: أهذا هو جدّي حقاً؟

إنّ صورة الفاتح العظيم ابتدأت تظهر: ها هو ذا "أبو عبيدة بن الجراح" وهو يتمايل على حصانه، يعبر "باب قنسرين" فاتحاً هذه المدينة سلماً: هل جاء بسرعة الريح، ليستقر في هذه الواحة ويستريح؟".

أو بخلق شخصيات استثنائية وظيفتها الأساس تفعيل دور الشخصية المركزية ومضاعفة طاقاتها السرّية:

"ما من رجل في المدينة يجهل مناقب الشيخ الشهير "ياقوت العرش"!

ولقد عرف هذا الشيخ خبر قدوم جدي إلى المدينة قبل أن تطأ قدمه عتبتها.

يبدو أن هواتف الروح قد انبعثت بين الأقطاب تبلغ رسالة ذات معنى".

أو الإشارة إلى رمزية التسمية وتشفير فعلها السردي:

"اسم "الشيخ الفراتي" أو "السيد الفراتي" اسم مستعار، وتبيّن أنّه سليل أسرة الكواكبي العريقة، وهو صاحب الحق في منصب "نقيب الأشراف"، هذا اللقب الذي طالما توارثته الأسرة أباً عن جد منذ عهود بعيدة".

ليضعها على خط شروع سردي واحد، ينعكس من خلال المروي له "وردة" بقولها:

"ما أدهشني هو بروز قامات شاهقة لها وقع مؤثر عند القارئ، الجد العظيم.. الشيخ ياقوت العرش... الشيخ الفراتي".

ثم الإحالة إلى مناطق شخصانية مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي:

"نجد الحجارة هنا وقد لامستها أيدي شعوب الأرض، ولكن اللمسة الأخيرة ممهورة بمدفع "محمد الفاتح".

والكشف الذي ينهض به المروي له "وردة" عن منطقة رمزية من مناطق الشخصيّة:

"كنت أعرف أشياء بسيطة عن "عبد الرحمن الكواكبي" رسائلك الرائعة أضاءت لنا خفايا عظيمة من حياة هذا الإنسان، ما أشق معاناة هؤلاء الرجال.. كادوا أن يكونوا أنبياء".

وتصريح الراوي كلّي العلم بمناطق رمزية أخرى:

"إنني معتكف الآن مع أوراقي كما كان حال جدّي البعيد "أبي عبد الله الصغير" يكتب مذكراته، يدوّن أحداث سجنه في أسره القاسي:

إنّه أتعس إنسان من "بني نصر"، أضاع حقه باسم السلالة، كما حدث لجدي الأقرب "السبع الأشهب".

أو:

"مدينة أبو فضل الخشاب.. لقد ذبح روحه كي ينقذها من غدر الحشّاشين والسقوط بيد الصليبيين"

رجل مثل هذا أيقظ الشرق برمته.

هل يمكن أن تموت تلك الروح؟"

إنّ هذا التعدّد والانشطار الكبير في وجوه الشخصية، يدفع شخصية الجد المؤسطرة نحو تمظهرات سردية أعلى وأكثر انفتاحاً، في حين تشتغل هذه الوجوه في الفضاء الروائي بوصفها مرايا للشخصية تضاعف صورتها وتعكس منطلقاتها وأفعالها.

فن الرسائل ومكوّنات السرد

اعتمدت الرواية على فن الرسائل في تأسيس إطارها السردي، ويقضي هذا الاعتماد في إحداث تغيير جوهري في نظام المكونات السردية المؤلف لفن الرواية من راوٍ ومروي ومروي له، إذ أن المواجهة بين الراوي والمروي له تخضع في فن الرسائل لتمظهر متكافئ، مصرّح به، فضلاً عن اقتراح فكرة واحدية المروي له وسرّية الاتصال بينه وبين الراوي عبر المروي "نصّ الرسالة".

المروي له هنا متدخل وفاعل ومرآة، لذا فإن الراوي يحرص على بقاء المروي له ماثلاً في المشهد:

"ما أخشاه أن يجهض مشروع الرسائل التي بيننا".

وتدخله يطال مفاصل سردية مهمة في مكونات السرد، إذ نجد "وردة" وهي المروي له المركزي تستجيب استجابة نقدية للمروي– الرسالة:

"ماذا أقول وأنا أزداد التصاقاً مع تلك الحكايات رسالة بعد أخرى!

والأحداث التي أتلقّاها تحمل تنويعاً مدهشاً دون أن تفقد الرواية وحدتها المتماسكة.. أجدها خالية من التكرارات والمألوف الذي نراه في سيل المكتوب هذه الأيام".

ويحصل تدخّل آخر للمروي له "نسرين"، وهي تمثّل وجهاً آخر من وجوه "وردة"، في سعي جديد لتفعيل الدور وتوسيعه:

"أعتقد أن دوري سيكون ذا شأن في أحداث الرواية".

وتتجاوز ذلك إلى حدّ طرح سؤال نوعي مهم يتعلّق بجدوى هذه التقنية في التواصل، إذ تبدو تقليدية متخلفة بإزاء الانقلاب المرعب الحاصل في تقنيات الاتصال الحديثة، لكنّ السؤال هنا ليس تقنياً بل هو فني إجناسي ينطوي على عناصر خاصّة جداً، لا تتمكن وسائل الاتصال الحديثة مهما بلغت مراحل تطورها من توفيرها:

"أفكر أحياناً: لماذا الرسائل ونحن في عصر الاتصالات السريعة؟

يقيناً لسوف يظل هذا الأسلوب في التواصل الإنساني، مهما تطورت وسائل العلم، لأنه الأسلوب الأبقى لتلك اللحظات المعبّرة، فإن الكلمات المكتوبة هي الباقية، لأنها تنقل للآخر الذوق، والرائحة، والأسلوب، وتجليات الروح".

إذن ثمة أشياء لا تتمكن الوسائل الصناعية خلقها، هي نتيجة لتفاعل الأصابع مع القلم والورقة "الذوق، الرائحة، الأسلوب، تجليات الروح" بذلك الحسّ العالي والاندماج الكلّي بالمفردة والتعبير لحظة الكتابة.

ويختتم الراوي رواية أحداثه بالتأكيد على حضور فن الرسائل، إذ أتاح له ذلك التصرّف بالأحداث بحرية كاملة، متلاعباً بالزمان والمكان والحدث والشخصية من دون التزام بأي قانون من قوانين النوع الروائي، محققاً بذلك مستوى تجريبياً آخر تمكن من تمريره باعتماد فن الرسائل إطاراً سردياً للحدث الروائي، وقد تداخلت فيه الفضاءات وأخضع الزمن فيه لتحولات كبرى استجابت لمنطق الكشف الروائي في الرواية، لذا فهو يخاطب المروي له الماثل "وردة-نسرين" بما يفيد أن الفن المشترك بينهما هو الرسائل:

"لا أحب أن أختتم رسائلي، ولم أرغب في أن تكون الرسالة الأخيرة، لأنه ما يزال في الذاكرة حكايات لن تنتهي بنبض الكلمات! حكايات "الجد العظيم"، أساطير لا نهاية لها! كيف يمكن أن تنتهي ونحن ننظر إلى رمال الصحراء وقد دنّستها رياح الحرب الغربية والظالمة!

هذه الأحداث واجهتني وأنا أكتب رسائلي، سيطرت عليّ وهزّت مدينتي والمدن الأخرى".

بما يوحي بقابلية "الرسالة" بوصفها نصّاً مفتوحاً قابلاً لنقل الحكايات المؤسطرة من جهة، ومن جهة أخرى تعرّض موجهاً مكانياً خطيراً جداً في الرواية "الصحراء" للفعل "دنّستها"، يحرج فلسفة الرواية التي تنهض على إضاءة الروح العربية، وقد مثّلت "الصحراء" ماضياً وحاضراً ومستقبلاً بؤرة هذه الروح.

ولا بدّ لنا ونحن نفحص تدخّل فن الرسائل بفن الرواية في "السبع الأشهب" أن ننتبه إلى حيلة سردية سعت إلى ترسيخ تقنية الرسالة في ذاكرة متلقي الرواية، إذ ابتدأ العمل بخمس رسائل متلاحقة تنطلق من المروي له إلى الراوي من دون جواب، بما يمثل استدراجاً سردياً لتفعيل هذا الفن، وفرض هيمنته الإطارية الشكلية على الرواية.

ومن أجل فتح أفق الرسالة على معطيات جديدة فإن رسائل أخرى تدخّلت في شبكة الرسائل المقفلة بين الراوي من جهة ووردة ونسرين من جهة أخرى، إذ وصلته رسائل من ابن عمه المتماهي معه عقلياً وعائلياً، ومن "ليلى" القاصّة المتماهية معه فنياً وإبداعياً.

المكوّنات السرديّة وتنويع أساليب الروي

تطرح رواية "السبع الأشهب" مكوناتها السردية على نحو مجسّم، فالراوي كلّي العلم يقدّم روايته الكلية عبر تقنية من الرسائل، وما تتمخض عنه هذه التقنية من سرد مقطوع يخضع لآلية رسم المشاهد واللوحات، فضلاً عن اعتماده على تعددية المروي بتعدد مصادر الروي، فالجدّة تروي والعم شيخ السوق يروي والشخصيات المتماهية مع شخصية الجد تروي وأوراق الجد "كتابه" تروي والحفيد يروي والرجل -العم الأصغر- يروي، وتصب كل هذه المرويات في النهر المتدفق للمروي- الأصل، وتتنوع أساليب الروي عند كل راوٍ من هؤلاء الرواة لا سيّما "الجدّة"، تلك الشخصية المتفاعلة أسطورياً مع شخصية "الجد" إذ يصف الراوي الحكاية -النواة بأنها تتكرر:

"مئة مرّة، وألف، ولكن جدتي ترويها في كل مرة بطريقة مختلفة ومفعمة بالحرارة فكأنها وقعت في التو اللحظة".

أمّا الرؤية التي اعتمدها الراوي كلّي العلم هنا فهي رؤية من الخلف، رؤية فاحصة مدققة عارفة، مستوعبة للتاريخ وقادرة على التوقّع:

"ما أزال أعتقد بوجود عين أخرى، من يمتلكها يمكنه أن يلتقط العصور الأقدم. وأنها في قلوب الناس المرمية في المدن القديمة التي أهيل فوقها التراب".

وذلك لأنه من البنى الأساس التي نهضت عليها الرواية هي بنية الغياب.

ويحضر المروي له حضوراً طاغياً وفاعلاً بحكم قيام العمل على تقنية فن الرسائل، ممثلاً بالفتاتين المعجبتين اللتين تتداخل أحدهما بالأخرى، ويتداخلان معاً بشخصية من شخصيات الرواية "النسوية" التي تظهر في عالم الغياب الروائي "الذاكراتي والحلمي"، بما ينشئ مقابلاً بين الفضاء الذكوري والفضاء الأنثوي في الرواية، وثمة إشارة سريعة وخفية إلى إمكانية تدخّل الحسّ الجسدي في العلاقة:

"كنت أتصوّر أن عطر الورد يظل في منأى عن فوضى الحواس، أرجو أن يحفظ حجاب المسافات شذا عطرك يا وردة الربيع".

لكنه محكوم بآلية الحجب والعزل لسبب يتعلّق بفلسفة الرواية أيضاً.

المروي له الأول "وردة" تمثّل نافذة على الأفق المفتوح وجسراً للراوي يصله بضفاف الحلم، ودخول المروي له الثاني "نسرين" يفتح أفقاً جديداً للاتّصال والقراءة، عبر خلق تعددية للمروي له داخل حاضنة موحدة.

وتتجاوز العلاقة بين هذين المكوّنين السرديّين "الراوي والمروي له" حدود الفعالية التقليدية في تنظيم العلاقة، إلى حصول خروقات يدفع فيها المروي له الراوي إلى التصرّف بما يوحي أو يوهم بالخروج على مسار السرد، لكنه تصرّف يقترح الجرأة – دفاعاً ضمنياً عن النموذج–، ويخضع لرغبة المروي له بوصفه موجهاً ودليلاً:

"أخصك في هذه الرسالة بالحديث عن "الصوفية" بناءً على رغبتك، ولكن ما أخشاه ألاّ ينسجم حديثنا التاريخي والفكري هذا مع السردية التي اتبعناها في رسائلنا السابقة! وليكن هذا! هذه المحاولة التي نقدمها هنا ليست مغامرة صعبة، بعد بروز تناصيّات أغنت النصوص الأدبية. صحيح أن الذاكرة هنا هي التي تتحدث، ولكن هذا لا يمنع من تدخّل الكتابة على الكتابة وتشارك الذاكرة في تجلياتها. أرى في نهاية الأمر أن الرواية العربية ما تزال في حاجة إلى جرأة المتخيّل، فيه تكتشف الرواية نفسها كي تؤسّس نصّها الجديد".

ولعلّ من الموجهات الخارجية التي افتتح بها الراوي روايته مقولة مارسيل بروست "إن الذات الحقيقية للكاتب يعلن عنها فقط بين صفحات كتبه"، وأراد بها توجيهاً سيرياً يتصل على نحو ما بشخصية المؤلف وأهداف التأليف.

ويمكننا ملاحظة خاصيّة اللغة الروائية التي تمكنت من خلق إيقاع روائي، يفاعل بين المفردات التقنية التي نهضت عليها الرواية بنظام حركي يتّسم بالهدوء ويبتعد عن الانفعال والحماس السلبي، ويعطي فرصة للتدفق والحرية والجرأة في الصياغة والتنظيم والتحكم بسير العمليات السردية داخل الفضاء الروائي.

وربما كانت فكرة موضعة السرد داخل مكامن سردية تمثلت بالعنوانات الداخلية الكثيرة، وهي تحمل إفادات تناصيّة مع عنوانات في مناطق سردية مجاورة وبعيدة مكاناً وزماناً، استثمرت تقنيات السينما في المونتاج المشهدي وصفّ اللقطات من جهة، وتقنيات فن الرسائل من جهة أخرى، كما أن هذه العنونة الداخلية تماهت مع الموروث الذي نهض في الكثير من مؤلفاته على هذه المنهجية، ولذلك صلة فكرية بفلسفة الرواية ومنهجها، وهذا ما يقودنا إلى الانتباه نحو فصل أسلوبي بين سرد الرسائل وسرد المروي المركزي، بما يعكس وعي الروائي الأسلوبي والتقني، ويحفظ للرواية وحدتها وتعدديتها في آن معاً.

رواية "السبع الأشهب" لنادر السباعي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام –الشارقة 1999، وهي الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي –الدورة الثانية–.

د. محمد صابر عبيد

❑❑❑